

JUAN CARLOS ARNUNCIO PASTOR

**LA ACTITUD SURREALISTA
EN LA ARQUITECTURA
Entre lo grotesco y lo metafísico**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Secretariado de Publicaciones

© Juan Carlos Arnuncio Pastor. Valladolid, 1985
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Secretariado de Publicaciones
Facultad de Medicina
c/ Ramón y Cajal, 7
Telf. (983) 25 04 58 Ext. 45

Portada: Dibujo de Luis Cruz Hernández
I. S. B. N. 84-86.192-38-2
Depósito Legal: VA 54-85
Imprime: ANGELMA. Avda. Santander, 48. 47011 Valladolid

A Clara

Agradecimientos:

Este texto tuvo su origen en la Tesis que con el mismo título fue leída en la Escuela T. S. de Arquitectura de Pamplona, el día 8 de Junio de 1984, estando formado el tribunal por: D. Leopoldo Gil Nebot, D. Simón Marchán Fiz, D. Luis Borobio Navarro, D. José Ignacio Linazasoro Rodríguez y D. Luis Moya Blanco, a quien de un modo muy sincero agradezco todas las sugerencias que en su día me formularon. Particularmente a D. Luis Moya, Director de la Tesis por su tiempo amablemente dedicado, así como por el prólogo que encabeza el trabajo.

Mi agradecimiento también a todos aquellos amigos que de un modo o de otro me ayudaron en esta labor, particularmente, a Concepción Pérez, Luis Cruz Hernández, Loreto Rodríguez, Antonio de Meer, Ignacio Represa, Leopoldo Gil Cornet, Cecilio Vallejo, Ramón Rodríguez Llera, Conchita Romero, Idoia Carmiruaga, Eduardo Martínez y Elena Fernández y aquellas instituciones que me facilitaron las labores de consulta. Finalmente, a la Universidad de Valladolid por el interés en la publicación de este trabajo.

Valladolid, 21 de Marzo de 1985

PROLOGO

Entre los numerosos movimientos artísticos de vanguardia que caracterizan a nuestro siglo como el tiempo de los «ismos», el surrealismo puede aparecer como uno más, al que no falta su «Manifiesto» y su círculo de adeptos, según es costumbre general. Sin embargo, el modo de presentarse este movimiento al principio de los años veinte, y su propio nombre, no son más que la aparición temporal de un fenómeno que se desarrolla a lo largo de la historia, sin comprometerse con las apariencias vigentes en alguna época determinada: «es acto, no forma». Como el Barroco, según la filosofía de Eugenio d'Ors, es un «eón», que nacido en el tiempo adquiere vida perenne aunque oculta, o difícilmente discernible, en muchas épocas; en otras, como es el caso de la muestra, se manifiesta abiertamente y hasta adquiere un nombre.

El surrealismo aparece en este libro como un modo de hacer arquitectura dentro de cualquier estilo, más que como un estilo de arquitectura determinado. Lo mismo puede decirse de la pintura y de las otras artes, incluso de la poesía y la música.

El autor expone cómo el surrealismo es una actitud, y trata de penetrar en su sentido. Es en el fondo una actitud naturalista, y como tal, los aspectos contradictorios y polémicos forman parte de su propia esencia, por lo mismo que son constitutivos de la vida humana.

Con ánimo de simplificar mucho, puede afirmarse que la actitud surrealista, vigente desde los tiempos más remotos, experimentó un cambio a partir de la guerra de 1914 a 1918, por la obra del dadaísmo. En los tiempos anteriores, en efecto, el artista surrealista trataba simplemente de salir de la realidad, de escapar de su normalidad, de las leyes de la naturaleza y de la sociedad. Esto es lo que se encuentra en los cuadros del Bosco, en las miniaturas de los Beatos de Liébana, en las novelas de Lewis Carroll y del Marqués de Sade, en las arquitecturas de Julio Romano y de Piranesi, y en otras innumerables obras de arte; antiguas todas ellas en comparación con las de nuestro siglo, porque en éste, el dadaísmo surge en 1916 como acción destructora, no sólo de todo el arte anterior y del propio concepto de arte, sino de todos los aspectos de una cultura que no había sabido evitar los horrores de la guerra empezada dos años antes; trataba de ridiculizar todos estos valores artísticos, científicos, sociales, morales, mediante la práctica de un nihilismo absoluto, y en general, sarcástico.

El dadaísmo hace consciente de sí mismo al surrealismo que subyace a lo largo de toda la historia. Hora quiere ser un estilo, que bajo la dirección de Bretón, Elouard y Aragón pretende cambiar el mundo de acuerdo con la revolución soviética, pero ésta no toma en serio la propuesta. Tampoco Freud se interesa mucho por el surrealismo, salvo en su atracción hacia Dalí, pero al parecer es más la psique del artista que su estilo lo que motiva ese interés.

Ambas actitudes de despego no desaniman a los dogmáticos del surrealismo, que a la primera responden publicando la revista «El surrealismo al servicio de la revolución», y a la segunda insistiendo en sus procedimientos pseudo-psicoanalíticos para averiguar el verdadero funcionamiento de la mente, valiéndose de la escritura automática, del azar, de los sueños y de la fantasía, evitando la intervención de la razón y de toda preocupación estética y moral.

El libro propone algunos pares de relaciones entre las corrientes de pensamiento del final del siglo pasado y principio de éste, y las manifestaciones artísticas correspondientes. Estas relaciones son: Positivismo-Naturalismo, Marxismo-Realismo, *Einfühlung-Expresionismo*, Psicoanálisis-Surrealismo. Por lo dicho antes, se comprende que este último es, no sólo diferente, sino contrario a los otros estilos.

Se opone igualmente al materialismo de la Bauhaus, caracterizado por la antropología del profesor Oskar Schlemmer, y a algunos aspectos del «movimiento moderno» con su tecnología supuestamente perfecta. Salva a Ronchamp por ser opuesto a la ortodoxia moderna, así como a Alvar Aalto y algunos más, pero no admite la tendencia de esta ortodoxia a legalizar «todo» a cambio de pretendidos logros funcionales.

En estas páginas se hace notar que el surrealismo es precursor de algunos principios del movimiento postmoderno, tales como las nostalgias de un «orden perdido» y de «una arquitectura pretérita en la que parecían suceder muchas más cosas y en la que no hubieran cabido pensamientos como al **menos es más**»; todas ellas son la parte del surrealismo que se apoya en la tradición, en la utilización de «arquetipos», incluso en la imitación y en el estilo «Beaux Arts». Es un eclecticismo racional y crítico que el autor descubre en el manierismo italiano y en el renacimiento español, el cual se opone al eclecticismo radical del siglo XIX.

En el surrealismo se organizan con una nueva ley los temas clásicos, y se buscan mecanismos de combinación y transformación propios del sueño, como ya lo hizo Miguel Ángel en la Capilla Médicis, en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana y en la Porta Pia. Analiza a Piranesi y De Chirico, y encuentra en todo ello la nostalgia; el surrealismo, trata «la historia no como algo infinito y lineal, sino como algo que indaga en sí mismo y establece en cada momento sus orígenes ahí donde le interesa».

Otra parte del surrealismo arquitectónico juega al modo dadaísta con todo lo anterior, y de ello resulta el carnaval de la «Plaza de Italia» en Nueva Orleans, de Charles Moore, y el puro chiste de los almacenes «Best». Del mismo género son los juegos de la «Roma Interrotta» y de la «Strada Novissima» de la Exposición de Venecia, que recuerdan el plan surrealista, más bien dadá, propuesto para París en 1933. Estos juegos desprecian la morfología, la tipología y la historia, tal como en las ciudades actuales se lega a la degradación urbana por el azar de las conveniencias de la circulación, de la especulación y de la política oportunista.

Señala el autor cómo con tal proceder aparece la crítica como la esencia del surrealismo, pues cree en la transcendencia de la ciudad, en el sueño colectivo que la ha creado, y quiere sublimar su realidad. Así que, por paradoja, el proceder surrealista remite, y con estas palabras termina tan excelente trabajo, a lo que necesita la arquitectura: **sentido común**.

Luis Moya Blanco
Madrid, 11 Marzo 1985

INDICE GENERAL

PROLOGO	9
Por Luis Moya Blanco	
 CAPITULO I	
Sobre ciertos aspectos del surrealismo	19
I.1.-Reflexiones previas	21
I.2.-Arquitectura y surrealismo. Facteur Cheval	27
I.3.-Acerca de los métodos surrealistas	33
I.4.-De los escritores surrealistas	45
I.5.-Piranesi a modo de ejemplo	47
La atemporalidad de «Las cárceles» y el arquetipo de la cueva. La hetero- doxia de los «Parere sull'architettura». Reflexiones acerca de unas páginas «della Magnificenza». El collage.	
Notas al capítulo I	59
Ilustraciones al capítulo I	67
 CAPITULO II	
Sobre la posibilidad de una arquitectura surrealista	81
II.1.-Introducción	83
II.2.-La actitud surrealista en la arquitectura o el surrealismo como método compositivo. De Chirico o el «Tertium datur»	87
II.3.-Manierismo o el abanico de un comportamiento: Consideraciones en torno a Bramante, Miguel Angel, Julio Romano y el Bosque Sagrado de Bomarzo	103
Notas al capítulo II	119
Ilustraciones al capítulo II	123
 CAPITULO III	
Entre lo grotesco y lo metafísico	135
III.1.-Realismo y surrealismo	137
III.2.-Las coordenadas de lo posmoderno: Del grupo Site a la arquitectura de la ciudad	151
Notas al capítulo III	173
Ilustraciones al capítulo III	179
 <i>La actitud surrealista en la arquitectura</i>	15

CAPITULO IV	
Surrealismo y crítica	191
IV.1.-La ciudad soñada. Nostalgia y crítica a una realidad	193
IV.2.-El monumento continuo o el final de la ciudad	199
IV.3.-El sexto orden o el final de la arquitectura	201
IV.4.-Sobre la ciudad surrealista	203
IV.5.-Roma Interrotta, la Strada Novíssima y el Plan de Embellecimiento de París.	207
Notas al capítulo IV	217
Ilustraciones al capítulo IV	223
CAPITULO V	
Epílogo. La vigencia de una actitud	235
Eclecticismo Crítico frente Eclecticismo Radical	237
Notas al capítulo V	241
Bibliografía	245
Relación de ilustraciones	255

«... Le SURREALISME n'est pas une forme poétique il est un cri de l'esprit que retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves».

De «DECLARATION», du 27 Janvier 1925
(Manifiesto colectivo)

«Tuer l'art est ce qui me paraît le plus urgent».

Escrito de A. Bretón a T. Tzara, 1919

CAPITULO I

SOBRE CIERTOS ASPECTOS DEL SURREALISMO

I.1.—Reflexiones previas.

I.2.—Arquitectura y surrealismo. Facteur Cheval.

I.3.—Acerca de los métodos surrealistas.

I.4.—De los escritos surrealistas.

I.5.—Piranesi a modo de ejemplo:

La atemporalidad de «Las cárceles» y el arquetipo de la cueva.

La heterodoxia de los «Parere sull'architettura».

Reflexiones acerca de unas páginas «della magnificenza».

El collage.

I.1.—Reflexiones previas.

El tratar de establecer unas reflexiones acerca de la presunta relación entre el surrealismo y algunas arquitecturas, es una tarea que lejos de pretender englobar a determinados comportamientos de la cultura arquitectónica tenidos habitualmente como heterodoxos en un nuevo apartado histórico, «la arquitectura surrealista», lo que no sería sino caer en cierta trivialización de la propia historia, es más bien un intento de arrojar algo de luz para la comprensión de los derroteros por los que parecen sumirse muchos de los vectores que configuran el actual panorama arquitectónico.

No es por tanto este trabajo la manifestación de una voluntad encaminada a definir las claves de lo que sería un «nuevo estilo», sino tan solo la de bucear en algunas de las razones que vienen generando de un tiempo a esta parte arquitecturas que aun distando su concepción mucho entre sí, no dejan de evocar momentos de la historia con algún denominador común.

Por otra parte, el hecho de reparar en el surrealismo como lugar desde donde establecer estas reflexiones, obedece por un lado a la sospecha de que si el surrealismo ha tenido un peso específico fuera ya de toda duda en la trayectoria cultural del siglo XX, parecería lógico que de un modo o de otro otro hubiera incidido en el pensamiento arquitectónico, sospecha que al

menos a priori parece fundada si atendemos a las imágenes de los últimos años.

Y por otro, el convencimiento de que el Surrealismo más que un movimiento localizado en el tiempo, más que un vector formal o estilístico, es un modo de entender y en última instancia una actitud, con lo que no habría ninguna razón para que no pudiera darse en el ámbito de la arquitectura.

Pero el iniciar un trabajo sobre estas premisas deberá pasar necesariamente por ciertas matizaciones sobre el surrealismo que no por sabidas podrán eludirse ya que en todo caso es sobre ellas sobre las que se construye el presente discurso.

El surrealismo además es una línea de pensamiento en la que los aspectos contradictorios y polémicos forman parte de su propia esencia con lo que una reflexión sobre ellos parece necesaria aun cuando no haya ninguna voluntad aquí de poner el punto final a una discusión. Reflexión que por cuestiones de pura operatividad deberá remitirse al surrealismo «canónico» y me refiero así al surrealismo de Bretón, al de los años 20, 30, ¿40?... no sin reconocer que supone algo de simplificación por cuanto como actitud, el surrealismo subyace a lo largo de toda la historia.

Efectivamente, podríamos remitirnos a momentos más pretéritos, a momentos cuya vinculación con lo surreal va más allá de la pura casualidad; momentos como los dibujados por un Bosco, un Arcimboldo, o un Jonathan Swift, un Lewis Carroll, un Sade, cuyo proceder es difícil sustraerlo del ámbito del surrealismo⁽¹⁾.

Pero reconoceremos que es a través de los surrealistas del siglo XX donde podremos encontrar bases más sólidas para estas reflexiones aunque sólo sea por ser ellos los primeros en tener conciencia de grupo en cuanto al sentir surrealista se refiere. Conciencia que les llevará a tratar de sentar ciertas bases sobre lo que podríamos llamar la actitud surrealista.

El momento en el que surgen como grupo, es un momento absolutamente particular de la historia reciente. Unos años dibujados por los descubrimientos de Freud, por la revolución industrial, por el vertiginoso y repentino avance de la Tecnología, por el nacimiento de los nuevos medios de comunicación, por las nuevas tesis de Marx y su crítica al modelo capitalista que ya han generado la revolución del 17 y por la convulsión de una guerra que por primera vez ha adquirido dimensiones estremecedoras.

Todo el mundo es sensible a estos acontecimientos y las vanguardias comienzan a intuir (o a verse en la necesidad) del cambio generalizado de una sociedad que parece hacer aguas por muchos lados.

«La nueva concepción del mundo es todavía algo muy vacilante para todos nosotros, nadie puede predecir lo que va a salir de ellas porque estamos a caballo de dos épocas distintas».

decía W. Gropius en Weimar en 1920⁽²⁾.

Efectivamente este contexto genera cierto nivel de perplejidad que no hace sino hipersensibilizar a una serie de gentes que se ven en la necesidad de actuar, de tratar de dibujar el incierto futuro y de un modo urgente. Pero la realidad es que el panorama es lo suficientemente complejo como para que se establezcan unas interrelaciones, unas líneas de fuerza que consecuentemente a esa complejidad apuntan en direcciones radicalmente opuestas.

Una de esas líneas será la del Surrealismo.

«... Sin duda, la mayoría de los surrealistas fueron hijos de burgueses acomodados y su menosprecio del trabajo no habla en su favor, pero su desesperación no es una desesperación individual, es la de toda una generación que ve a Europa en ruinas, que no puede perdonar el sacrificio de un millón y medio de muertos franceses, muertos alemanes, muertos ingleses»⁽³⁾.

No puede perdonar a una sociedad y, por lo tanto, a su cultura, su arte, como máximos exponentes de esa sociedad. Ya lo habían señalado así los dadaístas durante la guerra en aquel café «Voltaire», de Zurich, donde:

«... Practicaban el nihilismo puro artístico y literario: Declaraban muertas las artes, como parte que eran de una cultura que había de ser destruida por su culpabilidad en aquella primera guerra mundial»⁽⁴⁾.

Como consecuencia de este modo de entender la coyuntura en la que se hallan sumergidos, los surrealistas se lanzan a la aventura de «transformar el mundo» y con él, por supuesto, todos los aspectos que lo habían configurado así: sus códigos morales, éticos, políticos; establecen una nueva jerarquía de valores y su implantación se tratará de llevar a cabo a través de la provocación y el escándalo como revulsivo frente a esa concepción tradicional y burguesa de la sociedad. La pintura, la literatura, etc., son sólo un medio una vía para esa transformación que va a utilizar (no por primera vez) elementos como el subconsciente, lo onírico recientemente «descubiertos».

La introducción consciente de estos aspectos en el hecho artístico, genera obligatoriamente una nueva metodología, o de un modo más preciso, nuevas metodologías: la escritura automática, la decalcomanía, los

«ready mades», «objets trouvés», «cadavre exquis»..., que a su vez configuran esa forma artística, literaria que para muchos ha sido únicamente el surrealismo; y que realmente ha sido la única parcela donde el surrealismo ha sido reconocido, al menos de un modo generalizado.

«... A veces, digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial. André Bretón, Eluard y Aragón, figuran entre los mejores escritores franceses del siglo XX, y están en buen lugar en todas las bibliotecas. Max Ernst, Magritte y Dalí se encuentran entre los pintores más caros y reconocidos y están en buen lugar en todos los museos. Reconocimiento artístico y éxito cultural que eran precisamente las cosas que menos nos importaban a la mayoría. Al movimiento surrealista le tenía sin cuidado entrar gloriosamente en los anales de la literatura y la pintura.

Lo que deseaba más que nada, deseo imperioso e irrealizable era transformar el mundo y cambiar la vida».

Así se expresaba Luis Buñuel en sus memorias⁽⁵⁾ y no hace sino confirmar esa condición del surrealismo de actitud vital en la que basa ese entusiasmo y desesperado a la vez, intento de transformación del mundo⁽⁶⁾.

«... Después de tantas interpretaciones del mundo, es tiempo de pasar a esa transformación»⁽⁷⁾.

Son palabras de Bretón que subrayan con claridad esa voluntad mencionada.

Y es en ese intento de transformación del mundo donde subyace el marcado carácter contradictorio, la compleja dialéctica que encierra lo que podríamos llamar la filosofía surrealista.

Allí:

«... donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente»⁽⁸⁾.

Pensamiento de Bretón que evidencia esa voluntad del surrealismo de «resolver» realidades irreconciliables⁽⁹⁾, y que asimismo es un reflejo de la coyuntura en la que se encontró el surrealismo de los años treinta:

«... resolver dialécticamente la oposición poética-política, sueño-acción»⁽¹⁰⁾.

En efecto, la andadura del surrealismo de esos años no esconde su voluntad de caminar de la mano de la revolución y los títulos de las revistas del grupo no hacen sino subrayarlo: «La revolution surrealiste» (1924-1929) y «Le surrealisme au service de la revolution» (1930-1933), en el

fondo son ya una declaración de principio y su vinculación con muchos de los vectores del pensamiento marxiano es obvia⁽¹¹⁾.

Entraríamos aquí en un terreno complejo de abordar y estéril en el tema que nos ocupa: La dialéctica surrealismo-realismo socialista, Bretón-Aragón; estéril por cuanto el objetivo de este trabajo no puede ser desvelar las contradicciones casi inherentes al surrealismo, sino tratar de acercarnos a sus modos de proceder y verificarlo en el ámbito de la arquitectura.

I.2.—Arquitectura y surrealismo.

Llegados a este punto me parece necesario establecer algunas precisiones.

Podemos suponer que cualquier realidad se compone de «estructuras» y «objetos» y que estos últimos son los mismos en lo conocido y en lo inconsciente, en tanto que las estructuras son diferentes. O de otro modo: que el inconsciente organiza los objetos de modo distinto a como lo hace el conocimiento racional.

Bien es cierto que es posible que esto no sea verdad para las ciencias y en particular para la psicología profunda, pero sí que lo es en bastante medida para el Surrealismo y el Dadaísmo; y habrá que admitir que uno de los aspectos más significativos del Dadaísmo primero y del Surrealismo después, era la colocación de objetos usuales de una manera inusual; lo inesperado es la nueva «estructura», no los elementos relacionados por ella.

Admitamos que aunque sean Dadaísmo y Surrealismo los que hacen filosofía de este proceder, en realidad viene de mucho más lejos, y son muchas las actuaciones circunscribibles en este planteamiento. Tantas como maneras diferentes de «relacionar» entre sí diversos objetos. Podríamos hablar de cambios de escala en un cuadro (Magritte, *El Bosco...*) o en un edificio (la fachada del Museo del Prado).

De la reunión de objetos heterogéneos: en pintura, El Bosco, Arcimboldo, Dalí...; en arquitectura no sería demasiado atrevido incluir alguna ciudad como Nueva York, por cuanto se constituye como la suma de muchas singularidades ajenas entre sí (collage).

De la reunión no posible de objetos habituales (Palacio del Té de J. Romano). Cambios de significados de los objetos: desde los relojes blandos de Dalí a la propuesta del Chicago Tribune de A. Loos. De composiciones insólitas, como en la obra de De Chirico o en muchas manieristas: La Madona del cuello largo del Parmigianino. O los Jardines de Bomarzo, etc., etc.

Cabría aún la sospecha de que la Arquitectura por su condición «práctica», «útil», es incompatible con la idea de surrealidad. Pero son precisamente sus aspectos más «reales» los que pueden darle en algún momento la condición de «surreal».

En todo caso más difícil sería imaginar una música surrealista por cuanto la música tiene de abstracto y, sin embargo, son varias ya las páginas de ella que cierta crítica incluye en lo surreal⁽¹²⁾.

Habría en todo caso que admitir que el surrealismo desvirtúa la realidad, la manipula, la desfigura o la cambia de significado pero nunca prescinde de ella. El propio concepto de surrealismo está íntimamente vinculado a «lo real» y su propio nombre no hace sino subrayarlo. Bien es verdad que la arquitectura está sometida a otras «realidades» que es cierto que limitan las posibilidades de «manipulación» (a un edificio no se le puede hacer volar como en un cuadro de Magritte), pero ello no es óbice para que la arquitectura manifieste y comparta en algún momento la condición surrealista. Sólo admitiendo este extremo se puede plantear un acercamiento a actuaciones como la de Facteur Cheval. Acercamiento propuesto por los propios surrealistas, y que no estará de más por ello el establecer un breve análisis de su obra, aunque sólo sea por ir despejando dudas acerca de la relación arquitectura-surrealismo.

Relación que los surrealistas asumen implícitamente en libros como «Nadja», de Bretón⁽¹³⁾, o en más de un artículo de sus revistas.

La obra de Facteur Cheval, consta como es sabido de dos edificaciones singulares: su «vivienda» y su tumba (figs. 1 y 2), construidas por él mismo durante los treinta y tres años comprendidos entre 1879 y 1912.

La constituye una edificación a la que tratar de buscarle un enclave estilístico sería una labor de todo punto inútil; a primera vista, tal vez sugiera ciertas arquitecturas orientales; sugerencia que se desvanece cuando fijamos la atención más detenidamente.

Forman un conjunto casi fantástico, más imaginado que real, libre en cuanto que parece hecho, más que para ser satisfechas una serie de necesidades interiores que para ser vivido; como si su único objetivo hubiera sido (tal vez lo fue), la creación de un mundo singular, individual, onírico, dejando al margen cualquier otra consideración «racional». Todo, incluso los aspectos constructivos con un mortero «sui generis», forma parte de ese mundo singular de Cheval que parece tratar de escaparse de nuestra comprensión⁽¹⁴⁾.

La pregunta sería inmediata:

¿Se trata de su resultado final, es decir, del cúmulo de arbitrariedades, caprichos, aspectos extravagantes, lo que hace que este edificio sea «admitido» sin género de dudas en el término surrealista por los propios surrealistas?

De ser así, desembocaríamos ciertamente en tildar a todo aquello que no encerrase cierto nivel de ortodoxia, de surrealista.

Podríamos en tal caso, establecer ya una larga lista de arquitecturas surrealistas que incluiría sin duda a muchas arquitecturas pretéritas, a todas las actitudes eclécticas, a la arquitectura expresionista y, en realidad, a cualquier arquitectura que adoptase una postura experimentalista.

La respuesta, entiendo, habrá que buscarla más en la voluntad que conlleve, en el modo de operar, en definitiva, en la categoría de respuesta, por encima del objeto resultante.

Facteur Cheval era un funcionario de estación de la pequeña localidad francesa de Hauterives, lugar de donde parece ser que nunca salió y desde donde siempre vio pasar muy cerca de él, ese mundo más intuido que aprehendido, tan lejano como efímero de las luces encendidas de los trenes que al pasar dejan adivinar un mundo en un instante; tal vez como ese gran barco que Fellini muestra fugazmente en su película «Amarcord».

No me parece arriesgado suponer que fuese esa imagen tan cotidiana como lejana, tan sugestiva como imposible, la que originó, la que motivó esa voluntad de convertir en objeto lo que no parece sino un sueño.

O al menos, que sea una interpretación similar, en cierto modo freudiana, la que dé pasaporte a la edificación de Cheval para entrar de lleno en el surrealismo.

Hay que tener presente que el siglo XX nace con el descubrimiento del inconsciente, que Freud acaba de encender una luz en el conocimiento del hombre, que el surrealismo antes de que así fuese bautizado por Guillaume Apollinaire, en 1917, se llamó «freudismo» y que, en consecuencia, no parece descabellado admitir que esta actitud de Cheval no pasase desapercibida a ojos del grupo surrealista.

De hecho la obra de Cheval parece reunir dos de los vectores más importantes del pensamiento surrealista.

Por una parte se trata de un «fin», no de un «medio». Es un fin en sí misma. Es una respuesta todo lo singular que se quiera, todo lo onírica que se pretenda, pero por eso se justifica por sí misma.

En realidad, su construcción tardó treinta y tres años; a su autor poco tiempo le quedó para disfrutarla.

Este proceder sintoniza con aquella concepción del arte ya mencionada aquí, con la voluntad del surrealismo de emparentar con alguna de las líneas del pensamiento marxista⁽⁸⁾⁽¹¹⁾.

Por otra parte, en ese proceder que concibe la obra como la materialización de un sueño, se está operando como si de una terapia se tratase, en

una actitud absolutamente freudiana y que remite de este modo a otro vector directamente vinculado a la esencia del surrealismo. El psicoanálisis.

Si el surrealismo opera con el inconsciente, el psicoanálisis, es una teoría en la que se inscribiría los términos de cómo proceder. Estamos, en suma, frente a un ejemplo que reúne en sí dos de los aspectos más reconocibles del surrealismo y que por si fuera poco opera con un desconocimiento total de lo que podríamos llamar ideología surrealista, por lo que difícilmente podría condicionarle ninguna declaración de principio.

A mi juicio y parece ser que también al del grupo de Bretón, se trata de un ejemplo «in vitro» del proceder surrealista.

Poco importa que se dé antes de las principales manifestaciones del surrealismo como poco importa que se trate de una obra de arquitectura. Lo cierto es que al margen de la categoría del resultado, estamos frente a una obra a la que el tacharla de surrealista no parece en ningún modo arriesgado.

El asociar por tanto el término surrealista a determinadas arquitecturas parece lícito, al menos si lo concebimos como sustantivo y no como adjetivo.

«... Declaré que esas obras, como la naturaleza estaban ordenadas según la Ley del azar; para mí el azar era simplemente una parte limitada de una «raison d'être» inimaginable, de un orden inaccesible en su totalidad».

ARP

I.3.—Acerca de los métodos surrealistas.

La Estética, o mejor las estéticas que han ido dibujando todos los acontecimientos artísticos del siglo, han sintonizado entre sí, o no, según una casuística que aquí se nos escapa y que como en una caja de resonancia han ido repitiendo o distorsionando el debate que tiene en su origen en el siglo XVIII pasando por Hagel y Goethe hasta Croce, Marx o Lukács, configurándose así un panorama complejo donde se han ido superponiendo de un modo vertiginoso, romanticismos, naturalismos, modernismos, expresionismos, etc.

En ese mar de situaciones que en el siglo XX alcanza niveles paranoicos debido en parte al avance tecnológico, a la aparición de los «mass-media», el surrealismo libera una batalla singular, no exenta ciertamente de diversas contradicciones.

Por el lugar que ocupa en este siglo, no podía escapar al propio debate, y su filosofía a pesar de la radicalidad que encierra, no deja de beber de diversas fuentes aunque se nos antojen antagónicas.

Parece surgir como la salida airosa de la conflictividad creada entre expresionismo y formalismo⁽¹⁵⁾, pero tal vez por ello y fundamentalmente por su propia esencia que podríamos resumir en la voluntad de resolver aquellas antinomias:

«Donde la vida y la muerte, lo real, y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente».

el surrealismo se dibuja como una opción contradictoria desde su misma esencia.

Parafraseando a Eugenio D'Ors:

Si la muerte es lo clásico y la vida lo barroco, si el frío es lo clásico y el calor lo barroco, si el cielo es lo clásico y la tierra lo barroco, si lo ortodoxo es lo clásico y lo heterodoxo lo barroco, tal vez pudiéramos afirmar que el intento o al menos un intento de coexistencia de vida y muerte, de frío y calor, de cielo y tierra, de ortodoxia y heterodoxia, es lo surrealista.

De admitirlo ya no sería tan fácil incluir en el término surrealista aquellas actitudes mencionadas como expresionismo, eclecticismos, etc., aunque debamos reconocer que con frecuencia emparentan en algún extremo.

Hace unas páginas afirmaba que un acercamiento al surrealismo habría que buscarlo más en el modo de operar que en el objeto resultante. Trataré, en consecuencia, de establecer unas reflexiones acerca de los métodos con los que el surrealismo parece librar su singular batalla.

«... Un camino como el que propone el surrealismo no quedaría perfectamente definido si nos limitásemos a decir lo que cruza y a dónde va. Falta todavía por dar a conocer la clase de móvil que lo recorre (...). Esa constante, ese móvil es el «automatismo». Recurriendo al automatismo y no a otra cosa es como esperamos poder resolver, fuera del plano económico, todas las antinomias que por haber preexistido a la forma de régimen social bajo la que vivimos, pueden muy bien no desaparecer con ella (...). Dichas antinomias son las del estado de vela y sueño (la realidad y el sueño), la razón y la locura, lo objetivo y lo subjetivo, la percepción y la representación, el pasado y el futuro, el sentido colectivo y el amor, la vida y la muerte mismas»⁽¹⁶⁾.

Párrafo de Bretón que si por un lado incide en lo que ya se viene apuntando, es decir, en esa voluntad inherente al surrealismo de resolver «todas las antinomias», por otro, indica ya el «cómo»: «Recurriendo al automatismo y no a otra cosa...»

Esta palabra, automatismo, resume una de las líneas fundamentales que recorre el surrealismo. Directamente emparentada con el psicoanálisis engloba casi toda la metodología surrealista: Ready made, cadavre exquis, objets trouvés, decalcomanías, escritura automática, collages...; diversos métodos emparentados entre sí por la necesidad de indagar en los lugares más oscuros de la psique⁽¹⁷⁾ y por la introducción de un elemento «nuevo»: El azar.

El azar, en efecto, juega un papel importante en toda la andadura surrealista.

Desde un punto de vista, el azar podría entenderse como la negación de toda ortodoxia, de todo planteamiento racional, como la antítesis del razonamiento. Opera al margen de cualquier jerarquización y, por lo tanto, sus conclusiones se antojan imprevisibles.

Ya el Dadá lo proclama con la categoría de principio y de hecho parece ser que el mismo nombre «Dadá» se escogió al azar de un diccionario alemán-francés⁽¹⁸⁾.

Pero la «utilización» del azar está sometida a una voluntad y, por lo tanto, a una forma de raciocinio.

De este modo, tanto:

«Ready-mades», que no son sino lo que podríamos llamar la descontextualización de un objeto (ya hecho), como «objets-trouvés» más identificados al arte y al espacio metafísico, como «cadavre-exquis» que no son sino un juego en el que participan diferentes actores que desconocen lo que hacen los demás hasta dejar aparecer lo que para todos ellos es imprevisible⁽¹⁹⁾, como «collages» que Max Ernst definiría como:

«... la explotación sistemática del encuentro provocado, casual o artificialmente de dos o más realidades heterogéneas en un plano evidentemente inadecuado, y la chispa de poesía que salta al producirse el acercamiento».

no son otra cosa que un intento desaforado de encontrar el modo de relegar al mínimo toda intervención racional y sustituir ésta por el azar o por «dictados» del subconsciente como en el caso de la «escritura automática» que Louis Aragon define como:

«... la manera de captar otro sentido, de acceder a una realidad escondida que haga más que aportar al interrogante acerca del hombre una nueva dimensión de conocimiento: El hombre debe poder regenerarse, encontrando ahí, eso de lo que está privado en otro lugar, la fuente de la cual tiene sed»²⁰.

hasta desembocar en lo irreal, que para Bretón es:

«... a la vez: la casualidad, la ilusión, lo fantástico, el sueño, diversos géneros, reunidos y conciliados en un mismo género que es la surrealidad»²¹.

Pero en todos estos métodos subyace una componente racional, hay en todos ellos lo que podríamos llamar unas reglas previas de juego, bastante precisas y que no hacen sino apuntar a aquel objeto último de «transformar

el mundo» a través de una crítica muchas veces virulenta e incluso de la provocación.

Tomemos a modo de ejemplo el célebre cuadro de Magritte: «ceci n'est pas une pipe». (Figura 3).

El cuadro desde una óptica digamos «tradicional» se lee como una actitud, no cabe duda, provocadora, o todo lo más, divertida. La evidencia de que lo que en él se afirma es «falso», es precisamente lo que le inscribe en el surrealismo a través de una especie de equívoco juego en el que lo que se enuncia se nos antoja al menos desconcertante.

Pero observemos en ese sentido la reflexión que Filiberto Menna realiza sobre el cuadro:

Aplica nada menos que el principio de identidad de Leibniz: $x = y$, sí y sólo sí «x» goza de todas las propiedades de que goza «y» e «y» goza de todas las propiedades de que goza «x».

«... Ahora resulta de pronto evidente que la «imagen» dibujada de la pipa, no es una «pipa»»⁽²²⁾.

O de un modo más claro y con palabras del propio Magritte:

«... la célebre pipa... ¡me la han reprochado tanto! Y, sin embargo... ¿Puede Ud. llenar mi pipa? No ¿verdad? No es más que una representación. ¡Entonces, si hubiese escrito en mi cuadro: «Esto es una pipa», habría mentido!»⁽²³⁾.

De estas reflexiones se desprende, a mi juicio, una conclusión importante: que la utilización de un método racional de un modo obsesivo, puede generar categorías de respuestas circunscribibles en el ámbito de lo absurdo.

Actitud ésta no nueva y sobre la que volveremos incluso en el terreno de la arquitectura.

Pero sigamós con Magritte.

Hay una cualidad en él, en su pintura, que lo sitúa, al menos desde algún punto de vista en una posición dentro del surrealismo de «francotirador» podríamos decir.

Su pintura parece más la ilustración de algunas manifestaciones surrealistas que otra cosa; tal vez por la claridad de algunos de sus supuestos; por ello me detengo aquí, no sin dejar de señalar que las reflexiones que se hagan, son extensibles con mayor o menor claridad o fortuna, a cualquier otro pintor del grupo. Incluso se podrían plantear en el terreno de la literatura o de cualquier manifestación artística de las que los surrealistas emplearon.

En efecto, principios ya mencionados como «cambiar los objetos del lugar al que están destinados» que remiten a uno de los aspectos más esenciales del surrealismo: manipular la estructura, reorganizar de un modo insólito los objetos aunque éstos mantengan su esencia, se convierten en Magritte en el a, b, c de su proceder.

En el cuadro de la figura 4, la enorme manzana invade una habitación produciendo un resultado entre lo sórdido y lo grotesco, donde si analizamos el lienzo de un modo más frío, podremos concluir en que la única razón por la que el cuadro en cuestión se inscribe en el surrealismo, es el cambio de escala de la manzana (o de la habitación para ser más precisos). Observaciones similares podemos hacer sobre los cuadros de las figuras 5 y 6, en los que aparecen «matices» nuevos: cierta ironía en el tratamiento de las paredes del primero en el que no se sabe bien si el cielo está pintado en ellas, o es que realmente es una habitación abierta, con un techo suspendido de no se sabe dónde. O la introducción de un elemento nuevo en el «juego»: la manipulación de la ley de gravedad que se suma al cambio de escala. (Figura 6).

Y aquí sintonizamos con aquella voluntad casi obsesiva del surrealismo de «resolver todas las antinomias». En cierto modo la pintura de Magritte no parece sino un intento de compatibilización de lo alto y lo bajo o incluso de la vida y de la muerte como en el cuadro de la figura 7. O de lo real y lo imaginario como en la ventana de la figura 8, en la que Magritte entra en ese juego entre lo divertido y lo inquietante, en donde parecía que había una ventana y descubrimos que no, que era un cuadro; pero cuando volvemos la mirada al hueco originado, vemos que sí, que era una ventana, pero una ventana pintada como un cuadro, exactamente igual al paisaje que ocultaba.

Entramos de lleno en uno de los procedimientos paradójicamente más «racionales» en el campo de la creatividad: El arte combinatorio. Pues la combinación de elementos con los que, en este caso Magritte, formula un cuadro, no se produce de forma fortuita, pues de ser así, sus resultados como señala Holländer, «podrían ser completamente absurdos, indiferentes e irrelevantes»⁽²⁴⁾.

Estamos ante una actitud absolutamente consciente y racional.

«... Al representar objetos familiares sometidos a las leyes de la metamorfosis o del arte combinatorio, Magritte crea conscientemente cuadros cerebrales»⁽²⁵⁾.

Señala Uwe Schneede y subraya de este modo lo que ya venimos afirmando.

Por supuesto no es Magritte el único que utiliza estos métodos. Man Ray, en una actitud similar a la comentada, introduce en el «juego» el concepto de tiempo, en un «más difícil todavía» para poder explicarnos esa tela de araña o la infinita paciencia de las manos que la sujetan. (Figura 9).

O la presencia de ese lugar del dibujo 10, donde se dan cita el terror y lo cotidiano, lo sórdido y lo acogedor, en una especie otra vez de intento de compatibilizar realidades heterogéneas.

Actitud avalada necesariamente por la presencia de una voluntad y no únicamente por los avatares del azar.

«... Los cuadros que a lo largo de treinta años —se refiere a Magritte— surgieron de los procesos combinatorios, demuestran la pluralidad de resultados que permite dicho método»⁽²⁶⁾.

Volviendo a citar a Schneede. Y es absolutamente cierto.

En ese sentido me permito traer aquí unos dibujos que no intentan sino incidir en esa idea y en la de demostrar que la utilización del método del que venimos hablando no implica necesariamente un determinado resultado, y reconocer que incluso podemos llegar al chiste en el sentido más cotidiano de la palabra⁽²⁷⁾.

Los dibujos aludidos son un intento de acercamiento al problema y se basan en el establecimiento de un código racional al que bien por su obsesiva utilización, bien por la descontextualización producida, entran en el ámbito de lo surreal o en el puro chiste.

El de la figura 11 es un dibujo realizado entre dos personas. Se enunció en términos similares a un juego; se establecieron unas leyes:

Una dirección espacial, un color asociado a cada plano del triedro espacial y una determinada escala. El resto consistía en ir improvisando; en cierto modo de una manera similar a la escritura automática, con las únicas limitaciones que impusieran las dimensiones del papel.

Se puede entender, que con este procedimiento se puede complicar el tema al nivel que se desee o que se podrían introducir elementos nuevos como hacer desaparecer la ley de gravedad, o plantear cambios de escala como el de la figura 12, en la que la presencia de unas Bisagras, reducen la catedral a la categoría de objeto.

A mi juicio, subrayan la presencia de una actitud previa, en términos absolutamente racionales, cerebrales y nunca fotuitos. El azar aparece en

todo caso después, pero poco le importaría al dibujo en sí la presencia de más o menos escaleras, más o menos cúpulas salvo en todo caso en los aspectos compositivos y formales del dibujo.

Los dibujos siguientes forman parte del juego de la combinatoria en los que no se puede ocultar la voluntad previa de establecer un chiste, si bien todos ellos se explican a través de un proceder esencialmente racional.

Así podríamos decir que la «catedral colgada» sólo conlleva un cambio de escala y otro de material, tela por piedra. (Figura 13).

Y reflexiones similares podrían hacerse en torno a las demás figuras 14, 15, 16 y 17.

Todo este proceder que en ámbito de la pintura se manifiesta claramente, no es menos cierto en otras disciplinas. Tampoco en la arquitectónica:

Que los mecanismos generadores de un determinado edificio sean en buena medida «funcionales» parece lógico, que sean oníricos como apreciábamos en Cheval parece surrealista; pero que sean tan ajenos a la realidad disciplinar arquitectónica como para que se organicen en torno a otras leyes como la configuración de un alfabeto en planta, es surrealista. Los proyectos de Johann David Steingruber⁽²⁸⁾, figuras 18, 19, 20 y 21 pueden interpretarse como un juego y de hecho no se construyeron, pero en todo caso subrayan en su proceder la posibilidad de reunir en la arquitectura realidades heterogéneas de un modo similar, al surrealismo más ortodoxo, si es que es lícito el término.

Tal vez se tratase únicamente de ejercicios disciplinarios; pero en todo caso la propuesta es cuando menos, sorprendente.

Todos estos ejemplos en los que el azar de un modo o de otro está presente y aun admitiendo que su presencia no niega lo «racional», sino incluso todo lo contrario, conectan con el psicoanálisis por cuanto parecen inscribirse dentro de las teorías de elaboración onírica, y de ese intento de encontrar nuevos mecanismos de percepción y de expresión.

El psicoanálisis participa, incluso actualmente, como una línea autónoma y primordial, en el debate cultural del presente siglo. Los surrealistas lo utilizaron quizá de un modo más intuitivo que científico.

Son frecuentes sus referencias a esa parcela nueva de la ciencia y no dejan de demostrar su interés por ella, a lo largo de toda su andadura. Se traducen escritos de Freud y señalaré por lo que pueda tener de curiosa, la indiferencia de éste por el grupo surrealista⁽²⁹⁾.

Pero el interés del grupo surrealista por el psicoanálisis no se limita al terreno de lo teórico. Tanto pintores como escritores, indagan, experimen-

tan y lo utilizan en la medida de sus posibilidades en esa obsesiva búsqueda de la imaginación que conlleva su actitud.

Se entremezclan así diversas líneas de comportamiento, líneas que van desde el estudio de juegos de percepción a través de un conocimiento previo del comportamiento del que percibe una obra, hasta el intento de indagar en el subconsciente, al objeto de sacar a la luz el material que «antes» permanecía oculto en él.

Líneas que abren vías nuevas y que no dejan de ser el origen de las teorías actuales de interpretación y que guardan cierto parentesco incluso con el estructuralismo.

De este modo encontramos cierto apoyo teórico a muchas de las actividades surrealistas en el campo de lo visual en leyes como las de Gestalt.

Y no por sabido dejaremos de reconocer la estrecha vinculación de Dalí, Magritte o Escher con ellas, con lo que no son sino el a, b, c de un proceder que quiere indagar en los mecanismos de percepción. ¿Hará falta recordar el retrato de Voltaire de Dalí o aquellas pinturas ecuestres de Magritte, donde en un juego muy característico no se sabe muy bien dónde empieza la figura y acaba el fondo?⁽³⁰⁾

Los pintores surrealistas se sitúan como pioneros en este campo, aunque no se deban olvidar actuaciones que aunque puntuales y de un modo intuitivo obedecen a los mismos mecanismos. Baste recordar los equívocos retratos de Arcimboldo, en los que a través de lo que podríamos llamar un juego, compatibiliza dos realidades heterogéneas.

Pero realmente, el tema donde se centra de un modo más claro y donde confluye toda la metodología surrealista, es en lo que concierne al mundo de los sueños.

Sin pretender entrar aquí en lo tocante a modos de interpretación, ni en otros aspectos que nos llevarían a un profundización en el terreno de la psicología, admitiremos que es sobre los sueños, sobre lo que gira casi toda la actividad surrealista⁽³¹⁾. Tanto como fuente de métodos, de recursos e incluso de imágenes, como de mecanismo mediante el cual entrar en el subconsciente de los demás, de indagar incluso en la memoria colectiva.

. Este aspecto es de particular importancia en el tema que nos ocupa, pues en el fondo desemboca en la utilización, en el manejo casi indiscriminado, de los arquetipos y de los símbolos⁽³²⁾.

Cabría preguntarse previamente hasta dónde realmente el surrealismo ha operado con el inconsciente, pues una cosa es cierta: lo relativo al inconsciente adquiere para el grupo surrealista la categoría de principio, y es esa condición la que de algún modo dificulta el establecimiento de hasta

qué lugar, en qué términos precisos ha sido utilizado el mundo del inconsciente.

Del mismo modo que cuando hablábamos de la utilización del azar, a través de Magritte, concluíamos que era un azar relativo, en el sentido de que había una voluntad previa y, por lo tanto, un raciocinio que al final se nos antojaba como responsable de la obra creada, podríamos hablar de las pinturas de un Dalí, por ejemplo, en las que lo onírico al menos aparentemente forma parte prioritaria y preguntarnos hasta dónde son fruto de un sueño, en el sentido literal de la palabra, o lo son otra vez, de una actitud racional y metódica.

El esclarecerlo en su totalidad, requeriría un análisis profundo y variaría en cada caso. Nos limitaremos a reconocer que ese comportamiento «puro» es posible; recordemos a Cheval al que difícilmente podría condicionarle ninguna declaración de principio o «Los cantos de Maldoror»⁽³³⁾ previos también al surrealismo y cuya «procedencia» no parece dejar lugar a dudas.

En todo caso no hay que olvidar que Freud ya estaba «dando pistas» en lo que a la interpretación de los sueños y al conocimiento del subconsciente se refiere y que la multitud de elementos oníricos que aparecen en las obras surrealistas, bien sean de procedencia intelectual (generalmente aprehendidas de Freud), bien sean de procedencia espontánea, bastan para concluir que realmente el mundo de los sueños era sacado a la luz. ¿Se podrían explicar de otro modo los relojes doblados de Dalí?

Y en el caso de Magritte, cuyo modo de operar es asimilable a la razón, realmente,

«... no pinta sueños, pero aprovecha los mecanismos de combinación y transformación propios del sueño»⁽³⁴⁾.

Todo este ahondamiento consciente del grupo surrealista, en la mecánica de los sueños, en los mecanismos de percepción y expresión, etc., desemboca en lo ya mencionado, en la profundización, en la utilización sobre temas como la memoria colectiva, en la utilización sistemática de material arquetípico y simbólico. Utilización que abre una puerta, desde luego no cerrada aún, en el proceso creativo en general, y que, por tanto, incidirá de una manera esencial en todo el debate cultural del presente siglo y, por supuesto, en el análisis de la propia Historia, en el que se abren perspectivas inéditas.

Obras como «El hombre y sus símbolos», de Jung⁽³⁵⁾, adquieren la categoría de enciclopedia y el pensamiento filosófico-estético, no podrá

eludir desde entonces este aspecto esencial, en el análisis de toda actividad estética e incluso histórica.

Se dibuja así una nueva lectura del surrealismo: es la presencia del pasado en la pintura de De Chirico, la idea de espacio entendido en sus términos absolutos, infinitos, configurándose esa concepción metafísica que subyace en su obra o en la de Dalí. Es el arquetipo de la piedra como elemento primero, anterior y posterior al hombre que aparece en Magritte o en Man Ray.

Por supuesto, que este proceder tampoco es nuevo, aunque sí lo sea de un modo consciente. Esa voluntad de incidir en lo más profundo del hombre y dejando a un lado aspectos teístas, aparece aunque sea puntualmente a lo largo de toda la historia.

Podríamos entrar aquí en un listado al objeto de tratar de demostrarlo, pero me parece vano tal vez por la evidencia que se desprende de elementos como el menhir, el totem, la pirámide, la torre, etc., incluso podríamos establecer «árboles genealógicos» de diversos arquetipos, la torre, la cueva, la escalera..., que generalmente apuntan hacia aspectos trascendentales del hombre: lo orígenes, lo funerario, Dios..., pero los hay que apuntan a lugares más puntuales, al propio interior del hombre.

No dejaré de traer aquí dos ejemplos, lejanos en el tiempo, pero que no dejan de reflejar la misma actitud. Se podrá decir que es una relación forzada, pero entiendo que son lo suficientemente precisos como para comprender que obedecen a una misma voluntad y que en cierto modo emparentan en el modo de abordar el intento de penetración en la conciencia humana.

Me refiero al cuadro de Magritte de la figura 22 y al grabado de Ledoux de la figura 23.

El evidente paralelismo que encierran no es en ningún modo atribuible a la casualidad. Hay en ambos un intento de mirar al espacio desde una perspectiva nueva y eterna a la vez y por ello insólita. Espacio que en el de Magritte se adjetiva en lo infinito y que en el de Ledoux se recrea en la propia arquitectura.

No es tampoco de extrañar, si tenemos en cuenta que ambos, aunque en coyunturas que poco tienen que ver entre sí, se debaten en un intento de establecer nuevos lenguajes y de incidir en la propia conciencia humana.

I.4.—De los escritos surrealistas.

No es necesaria una lectura profunda de los escritores surrealistas para encontrar muchos aspectos totalmente contradictorios.

El mismo Bretón, refiriéndose al azar al automatismo y a otros modos del quehacer surrealista afirma que «sólo fueron técnicas expedientes lamentables», evidentemente contradictorio con otros pensamientos del propio Bretón aquí expuestos.

Como también es cierto que esos métodos, el automatismo, etc., impuestos por el mismo Bretón, fueron contestados e incluso ignorados desde el comienzo de la andadura surrealista, por muchos poetas y gentes como la generación del 27, directamente vinculada al surrealismo español. Pero no se podrá negar que tanto la escritura automática como otros métodos derivados del azar ya aludidos, fueron utilizados como parte esencial del trabajo de muchas de las obras más significativas del surrealismo.

En realidad, poco nos importa que Bretón «aboliese el dogma»; y poco nos importa porque como ya se señaló, no se trata de resolver aquí las cuestiones enunciadas por los surrealistas, sino de comprobar en cierto modo, la validez que un momento dado pudieron tener como método; momento no demasiado efímero si se contempla la trayectoria, fácilmente constata-

ble en sus propias revistas, donde son muchos los testimonios que evidencian la fe del grupo en el azar.

En cualquier caso, esta capacidad de los surrealistas de reafirmarse o de contradecirse se inscribe en la dialéctica que desde «La revolución surrealista» o desde «Le sourrealisme au service de la revolution», se va polarizando a pesar de aquellas proclamas de adhesión incondicional a la 3.^a Internacional y que sintoniza en el terreno de la estética con

«... dos vectores que atraviesa todo el siglo XX: el de la «formalización» y el de la «Interpretación». Se ha considerado como las oscilaciones entre el «ser» del lenguaje y el «que hacer» con el mismo. Hasta años recientes ha dominado la primera, pero hoy se impone la segunda que recurría al carácter esencialmente metafórico de todo lenguaje»⁽³⁶⁾.

Pensamiento de Simón Marchán que apunta al debate cultural en el que aún estamos inmersos y que en la trayectoria surrealista iluminó las posturas «irreconciliables» de lo que podríamos llamar grupo Bretón y grupo Aragón.

Irreconciliables al menos en la medida en que lo son sus propios manifiestos: compárese la obra de Bretón, cuyo fin parece ser dibujar claramente por dónde y cómo transcurre el surrealismo, con las afirmaciones de Robert Desnos que en el Tercer manifiesto surrealista afirma:

«...yo que tengo algún derecho a hablar del surrealismo, lo declaro aquí, lo surreal no existe nada más que para los no surrealistas.
Para los surrealistas no hay más que una realidad, única, entera, abierta a todos. Bretón, aunque no sea el ser sospechoso que acabo de denunciar, sus ideas bastarían para condenarle. Creer en lo surreal es reafirmar el camino de Dios».

Afirmaciones ciertamente confusas en las que está presente de algún modo el Louis Aragón de años posteriores.

El tratar, pues, de resolver estas contradicciones no puede ser objeto de este trabajo y habrá que reconocer que incluso esa faceta contradictoria del surrealismo, forma parte de su propia esencia y no hace sino demostrar su propia capacidad vital.

I.5.—Piranesi a modo de ejemplo.

La atemporalidad de «las cárceles» y el arquetipo de la cueva.

La heterodoxia de los «Parere sull'architettura».

Reflexiones acerca de unas páginas «della magnificenzia». El collage.

No me parece vano, el tratar de subrayar con un ejemplo, algunos de los extremos aludidos en páginas anteriores y ello por la pretensión de ir reconociendo la «universalidad» de los métodos sobre los que se ha hecho mención.

El escoger a Piranesi como objeto con el que ver verificadas ciertas hipótesis no debe entenderse como una voluntad de afirmar nada nuevo sobre tan singular personaje, que necesariamente encerraría mucho de optimismo por cuanto tiene de abundante la bibliografía que sobre él existe, sino como la voluntad de corroborar en una misma persona, ajena al «movimiento surrealista», ciertos aspectos que si bien concretos, iluminan a mi juicio algunos modos del proceder surrealista.

Por otra parte, la posición de Piranesi, no ya frente al debate cultural en el que está inmerso, sino tan sólo frente a los modos de expresión con los que participa en él y su actitud premonitoria en este sentido, hacen que adquiera una importancia notable desde más de una perspectiva actual.

El siglo XVIII, testigo del debate que por primera vez pleneate los elementos de una «discusión» en términos en los que se van a larvar las bases de la modernidad, debate iluminado después, en sus vertientes más importantes por Hegel y Goethe, se ve atravesado consecuentemente por una «fiebre» que no trata sino de recabar información acerca del legado clásico. Pero información que no es suficiente con la heredada del Renacimiento, sino que planteada ahora en claves «científicas», trata de investigar con todo el rigor, el clasicismo en sus orígenes, es decir: Grecia.

En efecto, se viaja a Grecia, se dibuja con voluntad analítica, todo aquello que pueda arrojar luz sobre la discusión que en torno a lo clásico se ha establecido, y se publican los resultados. Surgen así los libros como:

«The antiquities of Athens», de Jacobo Stuart y Nicoles Revett; «Recueil d'antiquités», del Conde Caylus; «Ruins of Palmyra» y «Ruins of Baalbek», de la expedición dirigida en 1750, por Robert Wood; «Les ruines des plus beaux monuments de la Grece», de D. le Roy, etc., y por vez primera a través de todos ellos, se conoce en Europa occidental algo más, que el eco de una imagen del origen de «lo clásico».

Se establece así el marco de la «discusión» que durante dos siglos girará en torno a la cultura y quehacer arquitectónico.

Los conocimientos nuevos adquiridos generan al arquitecto un grado de complejidad enorme al disponer éste de un abanico mucho mayor de respuesta frente a la Historia.

No es ya la memoria de un lugar concreto, o la propia evolución de una historia conocida, lo que condicionará el hecho arquitectónico; es enfrentarse de pronto a otros momentos diversos, Grecia, Roma, Egipto, la Edad Media..., lo que en cierto modo generará en el pensamiento arquitectónico, cierto grado de perplejidad que quedará patente en los modos en los que se establece el debate.

Como una continuación de la «Querelle des anciens et des modernes», pero en cierta manera sublimada, se van sucediendo y enfrentando líneas de pensamiento entre «lo griego» y «lo romano», entre «racionalismo» e «idealismo», entre «disciplina» e «imaginación», líneas muchas veces «visceralizadas» y que paralelamente irán configurando el quehacer arquitectónico. Se superponen así, diversos modos de entender y de hacer arquitectura.

Desde aquellos empeñados en encontrar una «verdad», en recuperar «los orígenes», «la esencia», podríamos decir «lo inmutable» de la arquitectura, a los que sacrifican todo, en aras de la originalidad, del desarrollo de la personalidad.

Testigos de excepción e incluso protagonista en el debate es G. B. Piranesi.

Piranesi toma parte en él, y en cierto modo expresa toda la conflictividad de una época.

Ahí reside su importancia. Importancia que se ve acrecentada en un momento como el presente, en el que sumidos en una situación crítica no nos queda otro remedio que el establecer las bases para un análisis que necesariamente deberá partir del propio siglo XVIII.

Piranesi en esa coyuntura adopta una postura no del todo consecuente. Su pensamiento sufre variaciones notables a lo largo de su vida, pero no es a ellas a las que me referiré aquí, sino a su modo peculiar de expresión. La actitud de alguna de sus publicaciones, su voluntad provocadora y crítica, sumadas a la lucha que mantenía en ese «movimiento mundial, cuyo grito de guerra es la originalidad»⁽³⁸⁾, hacen que las categorías del léxico que utiliza, entren de lleno en el tema que nos ocupa.

Me referiré así, a tres aspectos concretos de la obra de Piranesi: La idea de «atemporalidad» que subyace en las «cárceles». La heterodoxia del método utilizado en los «Parere sull'architettura» y, por último, una reflexión acerca de unas páginas «Della magnificenza».

Las Cárceles: el conjunto de grabados que forman las cárceles (1745), figura 24, forma una unidad cuyo análisis admite más de un punto de vista. En ellos no hay una voluntad crítica al menos en los términos en que surgirá ésta después. No parece Piranesi querer pronunciarse en ninguno de los sentidos en los que empiezan a establecer «la discusión» de la época. Porque si bien las arquitecturas que allí aparecen están desprovistas casi en su totalidad de elementos estilísticos de referencias lingüísticas en lo que parecerá un intento de dibujar unas arquitecturas «esencializadas», y, por lo tanto, desvinculadas de elementos «arbitrarios», hay por otra parte una «situación» caótica de los elementos que configuran cada grabado. Frente a la previa «serenidad» de cada elemento, contrapone Piranesi un desorden violento y, por supuesto, premeditado.

«... Los elementos se contraponen unos a otros; cada uno es una amenaza para todos los demás. Aquello es un «pandemonium» de fuerzas hostiles; reina el desorden y el estrépito. De este modo se visualizan los objetos y se descompone al mismo tiempo el espacio. El concepto de espacio integral y unificado ha desaparecido junto con los elementos tradicionales»⁽³⁹⁾.

Bien es cierto que aún no se había publicado ninguno de los libros citados en párrafos anteriores, como lo es el hecho de que Piranesi hasta 1761 tuvo como principal actividad la arqueología⁽⁴⁰⁾, pero hay ya en la propia

dialéctica que subyace en «las cárceles» una especie de intuición de los «vectores» de pensamiento que atraviesan la época.

No importan tanto, las escasas referencias a una Grecia, a una Roma o a un Egipto, más o menos bien traídas, como su configuración espacial, entre los megalómano y lo ancestral. Hay en las cárceles una especie de reflexiones sobre la arquitectura anterior y posterior a él.

Es el arquetipo de la cueva. Una especie de intento de ahondar en la conciencia colectiva de la arquitectura desde sus orígenes. No es la idea temporal de la Historia lo que allí impera, que se manifestaría con una voluntad de fijar el tiempo con cualquier referencia estilística, o incluso funcional, es más bien la atemporalidad de lo mítico.

Allí los objetos no arquitectónicos, poleas, cuerdas, cadenas... no hacen sino subrayar la monumentalidad del conjunto configurando unos espacios cuya única voluntad parece ser mostrar la idea más atávica de la arquitectura. Mientras los propiamente arquitectónicos, parece que se limitan a estar, a sostenerse unos entre otros formando así, una idea espacial dramática, no exenta eso sí, de una vitalidad y de una fuerza sorprendentes.

Piranesi, de este modo, entra en un terreno ya apuntado aquí: el que utilizarán después los surrealistas en aquella «lucha obsesiva por conquistar la imaginación». Estamos otra vez, ante un intento de penetrar en los ámbitos más profundos, más primitivos de la conciencia humana. Tal vez de un modo inconsciente, pero no por ello inválido. Ni siquiera podemos hablar aquí de un juego, de un chiste arquitectónico en los términos ya mencionados. «Las cárceles» son una actitud más profunda, más vital y el resultado se sitúa entre el realismo más certero y la presencia evidente de lo onírico. Las arquitecturas de las cárceles están tan cerca de la «cabaña primitiva» como de las fantasías futuristas de un Sant'Elia.

Y no por ello dejan de ser una aproximación a las vicisitudes del XVIII. En realidad, el siglo se debate en los mismos términos, y están ya abiertas las puertas a un romanticismo e incluso a un cierto expresionismo, tal y como parece desprenderse de los grabados de las cárceles.

En cuanto a «los parare sull'architettura» (figura 25), la actitud de Piranesi es radicalmente diferente a la mencionada para las cárceles.

Mientras en ésta las referencias estilísticas se minimizaban en aras de una determinada concepción espacial, en aquéllos, es el estilo, son precisamente las referencias concretas a determinados códigos formales, la manipulación de un lenguaje, lo que los caracteriza:

«... El principio que sirve de base a sus diseños no tiene nada de nuevo. En su búsqueda de originalidad, el artista recurrió inconscientemente a un método con raíces muy profundas en la mentalidad italiana. Invierte el significado tradicional tanto del conjunto de la estructura arquitectónica como de cada una de sus partes.

Por ejemplo, degrada el frontón sobre el que solía cargarse el acento estructural del edificio, al rango de nuevo detalle decorativo; sitúa un rasgo arquitectónico frente a otro de tal modo que confunde los diferentes planos del edificio; columnas de la misma hilera presentan estriados distintos y se apoyan, no en bases, sino en paneles enmarcados; hasta la decoración vegetal que debería crecer hacia arriba cae hacia abajo. Estos métodos contradictorios hunden al espectador en un mar de intranquilidad y conflicto. En suma, nos vemos ante el principio de un estilo anterior —el manierismo del siglo XVI— en el que la originalidad y el individualismo ocupan el lugar de la doctrina objetiva. Con estos diseños Piranesi se limita a continuar una tradición que más de un artista independiente, había venido cultivando desde los tiempos de Miguel Ángel»⁽⁴¹⁾.

En efecto, el método descrito no deja de ser la manipulación de un código en los mismos términos que en la época manierista, y en los mismos términos ya comentados en la primera parte, del surrealismo.

Topamos otra vez con aquella actitud, con aquel modo de operar que acercaba muchas veces al surrealismo a la categoría de juego.

Los «Parere» algo tienen de ello; en realidad, es esa manipulación, esa descontextualización de cada parte, lo que nos acerca al proceder surrealista y no el hecho de que Piranesi «importe» formas pretéritas y lejanas aunque ciertamente ello contribuya aún más a esa descontextualización.

Porque podríamos hablar de no ser así, de un parentesco entre lo surrealista y la «egiptomanía» posterior a Piranesi o las interpretaciones de la arquitectura oriental en occidente; pero esta actitud se acerca más a la fenomenología del Kitch que al surrealismo.

La diferencia es clara: podríamos estar con Gillo Dorfles⁽⁴²⁾ cuando afirma que el Kitch opera con obras de arte, las descontextualiza y las reduce a la categoría de objeto. Son esas torrecitas de plástico de la Giralda, o esas fotos de la Gioconda con un barniz que trate de darles la textura de la pintura, o esos bustos en serie de Beethoven, o esa actitud con el arte oriental a la que aludía.

El surrealismo, es exactamente lo contrario: opera con objetos, los recontextualiza y los eleva a la categoría de Arte.

Son los cuadros de Magritte, de Dalí o en cierto modo la actitud manierista que opera con claves —no con obras— conocidas y precisas del lenguaje clásico, experimenta, trata de buscarlas una nueva ley, en definitiva, les crea otro contexto y genera a su vez otra obra de Arte.

Por eso, como en Cheval, tampoco es la condición de objeto extravagante lo que nos acerca al surrealismo, sino la actitud, la metodología precisa y paradójicamente racional que emplea cuando se trata de generar nuevos códigos, de provocar, de establecer nuevas gramáticas.

Piranesi en los «parere» actúa así. Opera de un modo absolutamente frío. No parece escapársele ningún cabo en ese juego equívoco, todos los elementos adquieren una nueva significación y el resultado entre imprevisible y desconcertante, entra en ese comportamiento, en esa actitud tan próxima a la surreal.

Es lógico el «cambio» de proceder de Piranesi entre «las cárceles» y los «parere», si tenemos en cuenta que estos datan de 1765, año en que los términos del debate sobre «lo clásico» están fijados ya con precisión, que son muchas las publicaciones que han aparecido en esos pocos años sobre Grecia, etc., y que por lo tanto, no es de extrañar que Piranesi entre en ese

debate, no tanto de una manera intuitiva, sino analíticamente, estableciendo, de un modo irónico si se quiere, unas «reglas de juego» con las que experimenta, en esa voluntad de alcanzar la imaginación por un lado y la crítica evidente que plantea a sus adversarios sobre lo clásico, por otro.

Esas propuestas, entre lo ambiguo y lo paradójico, entre una cierta corrección y la herejía remiten también al surrealismo.

No se trata de establecer relaciones forzadas, sino únicamente de reconocer el parentesco obvio de uno y otro proceder.

Por último, señalar en Piranesi otro método del que el surrealismo daría amplia cuenta años después: «El collage».

En efecto, la constante provocadora y sarcástica que asoma en la discusión que Piranesi sostuvo con Mariette o con Le Roy, es en cierto modo la manifestación de una voluntad decididamente empeñada en encontrar nuevos métodos de expresión.

Métodos de expresión que en su componente crítica sintonizan con más de un procedimiento de los empleados por las vanguardias del siglo XX.

La portada de «Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette» (figura 26), sobre la que tantas interpretaciones se han dado, muestra ciertas intenciones en su composición, que van más allá de las pautas habituales de formalización de una lámina. La importancia que cobra el elemento arquitectónico frente al propio título, la presencia de la mano de Mariette fuera de escala, y de las herramientas de los artistas bajo los ya conocidos lemas «Aut cum hoc» y «Aut in hoc» en los que Wittkower ha querido ver un

* «símbolo del recelo del artista practicante hacia el teórico»⁽⁴³⁾

configuran una composición en la que se adivina un «juego» crítico en una especie de confrontación de realidades heterogéneas⁽⁴⁴⁾.

Más claro aún sería el otro ejemplo La Lámina XX (figura 27) «Della Magnificenza ed Architettura de Romani», en la que en una defensa de los

capiteles romanos sobre los griegos Piranesi plantea una composición superponiendo páginas del libro de Le Roy, con lo que no es sino todo un «muestrario» de capiteles romanos bajo la presencia de un gran capitel griego. Todo ello dispuesto como si se hubiesen utilizado unas tijeras con las que quitando de aquí y de allá se hubieran obtenido los diferentes elementos que conforman el grabado. Elementos cuyo cambio de escala por un lado y la voluntad de Piranesi de «dibujar» cada uno con su «propio material» (el capitel como piedra arrojando su sombra sobre las páginas de Le Roy que se dibujan como papel, etc...), por otro, hace que el resultado pueda inscribirse en el término «collage». Recuérdese la definición de Max Ernst transcrita en este capítulo.

En definitiva, toda esta actitud de Piranesi, los mecanismos de expresión empleados por él en esa dialéctica en la que toma parte y los resultados que obtiene, bastaría a mi juicio para que pudiera ser tachado de surrealista⁽⁴⁵⁾.

Su proceder, dista poco del que caracterizaría después al grupo de Bretón y su única diferencia tal vez se encuentra en el desconocimiento obligado de Piranesi de todo lo relativo al subconsciente pero que de cualquier modo no le resta un ápice de interés en el terreno en el que nos estamos desenvolviendo.

Son particularmente significativas las palabras de H. Focillon referidas a la obra de Piranesi:

«... une architecture a la fois impossible et réelle»⁽⁴⁶⁾.

Palabras que encierran algo de premonitorio o al menos mucho tienen que ver con la solución de aquellas antinomias en los términos expresados por Bretón.

Nos encontramos, en consecuencia, con la presencia en la historia de ejemplos cuyos modos particulares de sentir y de expresarse (Piranesi sólo sería un ejemplo), establecen lo que habitualmente se ha dado en llamar antecedentes del surrealismo. A mi juicio y utilizando terminología de H. Focillon⁽⁴⁷⁾, se trataría más bien de una «familia espiritual»; la de aquellos empeñados en resolver ciertas categorías de antinomias y que no dudan en utilizar para ello una metodología precisa que va del azar al sueño, de la provocación al juego, de lo real a lo imaginable.

Familia que dará cabida, por lo que tiene de acto y no sólo de forma, no ya a escritores y pintores, sino a un abanico mucho mayor de formas de expresión.

NOTAS AL CAPITULO I

- 1.-El preguntarnos acerca de la idea de surrealismo con anterioridad a 1917, año en que Guíllame Apollinaire puso ese nombre al «freudismo» no es nuevo. Los mismos surrealistas repararon con frecuencia en lo que podríamos denominar antecedentes.

Ya en el primer manifiesto (1924) Bretón dice:

«Swift es surrealista en la maldad.
Sade es surrealista en el sadismo.
Chateaubriand es surrealista en el exotismo.
Constant es surrealista en política.
Hugo es surrealista cuando no es tonto.
Desbordes-Valmore es surrealista en el amor.
Bertrand es surrealista en el pasado.
Rabbe es surrealista en la muerte.
Poe es surrealista en la aventura.
Baudelaire es surrealista en la moral.
Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en toda la confidencia.
Mallarmé es surrealista en la confidencia
Jarry es surrealista en la absenta.
Nouveau es surrealista en el beso.
Saint-Pol-Roux es surrealista en los símbolos.
Fargue es surrealista en la atmósfera.
Vaché es surrealista en mí.
Reverdy es surrealista en sí.
Saint-John es surrealista en la distancia.
Roussel es surrealista en la anécdota.
Etcétera.

André Bretón, «Manifiestos del surrealismo». Guadarrama, Barcelona, 1980. Pág. 45.

El mismo Bretón en sus «Propuestas para un arte revolucionario» de «De límites no fronterizos del surrealismo» (1937), habla de:

«... modos particulares de sentir, que vienen sin duda alguna de más lejos y no dejan de admitir numerosos antecedentes».

Louis Aragon. André Bretón. «Surrealismo frente a realismo socialista», Tusquets, Barcelona, 1973. Pág. 13.

Jean Starobinski afirma:

«... la muerte del surrealismo, su transformación en objeto de ciencia, han sido periódicamente comprobados casi desde su nacimiento. Pero lo han declarado muerto con demasiada frecuencia como para que no se imponga la sospecha de una supervivencia a toda prueba (...). La amplitud del pre-surrealismo hace augurar un post-surrealismo».

Jean Starobinski, «La revolución surrealista a través de André Bretón».

Para este tema hay numerosa bibliografía. Señalo «Quatre siècles de surrealisme», Aline Jacquot. Club Français du livre. 1973.

- 2.-Hans M. Wingler, «La Bauhaus». Barcelona, G. Gili, 1980. Pág. 57.

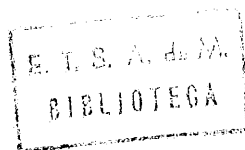
- 3.-«... Sans doute la plupart des surréalistes furent-ils des fils de bourgeois aisés, et leur mépris du travail ne parle pas en leur faveur, mais leur désespoir n'est pas un désespoir individuel, c'est celui de toute une génération qui a vu l'Europe en ruine, qui ne peut pardonner le sacrifice de «un million cinq cent mille morts français, des morts allemands, des morts anglais...».

Jacqueline Leiner, «Les chevaliers du Graal au service de Marx». Prólogo a la edición facsímil de «Le surréalisme au service de la révolution», J. M. Place. París, 1979. Pág. VII.

- 4.-Luis Moya Blanco. Escritos inéditos, 1982.

- 5.-Luis Buñuel, «Mi último suspiro» (memorias). Plaza y Janés. Barcelona, 1982. Pág. 120.

- 6.-«Il surrealismo non è stato un semplice movimento artistico o letterario, ma fin dall'inizio



si e proposto un rinnovamento totale dell'uomo e della società».

Mario Perniola, «La transgressione del surrealismo».

V.V.A.A., «Studi sul surrealismo», Officina Edizioni Roma, 1976. Pág. 336.

- 7.—«... qu'après tant d'interprétations du monde il était temps de passer à sa transformation». André Bretón, «Réserves. Quant à la signification historique des investigations sur le rêve».

Colaboración en el n.º 4 de la revista «Le surréalisme au service de la révolution». París, 1931, pág. 8.

- 8.—«Où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement».

André Bretón.

Es notable el paralelismo entre el pensamiento de Bretón citado y el Marx («joven»):

«... así como la sociedad en sus orígenes, encuentra a través del desarrollo de la propiedad privada con su riqueza y su pobreza (intelectual y material), los materiales necesarios para este desarrollo cultural, así la sociedad plenamente constituida produce al hombre en toda plenitud de su ser, al hombre rico dotado de todos sus sentidos, como realidad perdurable.

«Es solo en un contexto social, como el subjetivismo y el objetivismo, el espiritualismo y materialismo, la actividad y la pasividad, dejan de ser antinomias y dejan de existir como tales antinomias».

Karl Marx de «La propiedad privada y el comunismo», del III Manuscrito económico filosófico publicado con «Marx y su concepto del hombre». Erich Fromm. Fondo de Cultura Económica. México, 1981. Pág. 143.

- 9.—Se volverá sobre este tema en el capítulo II.

10.—Jacqueline Leiner, obra citada, pág. VI.

- 11.—Efectivamente, son muchas las referencias que se pueden encontrar en los escritos surrealistas hacia Marx (ver nota 8). A título de muestra y sin pretender entrar en otro discurso acerca de la dialéctica marxista, comparar los pensamientos de Bretón y Marx, respectivamente.

«... Si a alguna tarea me he entregado con continuidad, sin tener en cuenta lo que pudiera ocurrir, ha sido a la de preservar la integridad de la investigación artística, a la de hacer que el arte siga siendo un fin, que no se convierta bajo ningún pretexto en un medio».

André Bretón. De un discurso celebrado en París (de visita a Leon Trotsky), en 1938.

Louis Aragón, André Bretón, «Surrealismo frente a realismo socialista», obra citada, pág. 24.

«... El escritor no considera en absoluto sus trabajos como un medio. Son fines en sí, son en tan poca medida un medio para él y para los demás que en caso necesario sacrifica su existencia a la de estos trabajos».

Karl Marx, citado por Bretón en el Manifiesto: «Por un arte revolucionario independiente», México, 1938. Louis Aragón, André Bretón, «Surrealismo frente a realismo socialista», ob., cit., 1930.

De los párrafos se desprende también la incoherencia que encerraría el título de la revista aludida en el texto: «Le surréalisme au service de la révolution». Y habría que darle la razón a Jacqueline Leiner (obra citada), cuando afirma que «el surrealismo es el fin, el materialismo dialéctico un medio, contrariamente a lo que dejaba prever el título de la revista».

- 12.—Se ha tratado en alguna ocasión de asociar la música de Gustav Mahler al surrealismo por la voluntad que encierra de indagar en el subconsciente.

Recuérdese, por ejemplo, el 4.º Movimiento de la 1.ª Sinfonía «El Titán», en el que Mahler utiliza como tema la célebre canción infantil «Frère Jacques», pero en tono menor y convertida así en una marcha fúnebre. Hay algo ciertamente de cambio estructural en esa operación y en última instancia de surrealismo.

Sobre la música y el surrealismo ver: «Erik Satie e la música del surrealismo», de G. Lanza Tomasi, de V.V.A.A., «Studi sul surrealismo», obra citada, pág. 218.

- 13.-André Bretón, «Nadja». Gallimard, París, 1964.
- 14.-No me resisto a dejar de traer aquí la página de Julio Cortázar de su libro «La vuelta al día en ochenta mundos», en la que hace referencia a F. Cheval.

DEL GESTO QUE CONSISTE EN PONERSE EL DEDO INDICE EN LA SIEN Y MOVERLO COMO QUIEN ATORNILLA Y DESTORNILLA.

«C'est un pauvre fou qui remplit son jardin de pierres».

Si usted nunca repartió cartas en un radio de 32 kilómetros a la redonda, si no las llevó en un viejo saco de cuero junto con encomiendas, impresos, prospectos, telegramas, giros postales y facturas, si no caminó con la cabeza gacha para sorprender las piedras escondidas entre las hierbas de los senderos rurales, si además del saco de cuero usted no llevó nunca una carretilla de hierro en su recorrido, si al distribuir el correo no levantó una piedra de buen aspecto para ponerla en la carretilla y sucesivamente fue levantando otras piedras meritorias hasta colmar la carretilla, si no volvió a su casa con la carretilla de piedras y las volcó junto a una construcción bastante adelantada, si no preparó argamasa y se puso a levantar un muro de la construcción hasta que la oscuridad le impidió seguir trabajando, si no hizo todo eso o le cuesta creer de alguien que haya podido hacerlo durante veinticinco años, lamento decirle que no comprenderá jamás a los piantados, que es usted irremisiblemente cuerdo, y que le estrecho la mano inclinándome con el gesto con que se saluda al esposo de la difunta en el peristilo del cementerio, no sin antes dejar constancia de que el epígrafe supra procede la autobiografía del Facteur Cheval, que lo cita como la opinión de sus vecinos de Hauterives antes de seguir imperturbable con su carretilla y volcar diariamente cuarenta y ocho kilos de piedras en el centro mismo de mi corazón.

Texto íntegro de la página 141 de «La vuelta al día en ochenta mundos», de Julio Cortázar. Tomo II. S. XX España Editores. Madrid, 1980.

- 15.-Se volverá sobre este punto en el Capítulo II.
- 16.-André Bretón. Del escrito: «De límites no fronterizos del surrealismo». 1937, obra citada, pág. 14.
- 17.-«... El psicoanálisis es una modalidad decantada de la filosofía de la naturaleza, parece repetir la teoría romántica del genio, aunque de hecho abre perspectivas inéditas». Simón Marchán. «La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo», G. Gili, Barcelona, 1982, pág. 290.
- 18.-R. Huelsenbeck y H. Ball (otra versión afirma que por ser la primera expresión de los niños).

19.-«Cadavre-exquis»:

«... consistía en dibujar una figura humana representando a cada miembro de ella con objetos o símbolos. A cada jugador se le ocultaba la parte ya dibujada y el resultado final era una especie de monstruo divertido».

Luis Cano, «Un día de luna de miel con Gala en Torremolinos». Diario «El País», 6 de agosto de 1982.

20.-Sobre la escritura automática:

«... ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo.

Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento y del genio y talento de los demás. Decíos hasta empapáros de ello, que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros y para no tener la tentación de releer lo escrito (...).

André Bretón, de «Secretos del Arte Mágico del Surrealismo». «Manifiestos del surrealismo», obra citada, pág. 49.

21.-André Bretón. Citado por Gaetan Picón en «Le journal du surrealisme», Skira 19.

22.-«Allora risulta subito evidente che l'immagine disegnata della pipa non è una «pipa».

Filiberto Menna. «La trahison des images» en «Studi sul surrealismo», obra citada, pág. 323.

23.-Comentario recogido por Claude Vial en el artículo «Ceci n'est pas René Magritte» y citado por Harry Torczyner en el libro «Magritte».

Reflexiones similares hace Uwe Schneede en su libro «René Magritte». Labor. Madrid, 1978.

Y un libro entero dedica Michel Foucault «Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte». Anagrama. Barcelona, 1981.

24.-Hans Holländer, citado por Uwe Schneede, obra citada, pág. 82.

25.-Uwe Schneede, obra citada, pág. 88.

26.-Uwe Schneede, obra citada, pág. 89.

27.-Para Freud, chiste es:

«La unión o combinación arbitraria hecha generalmente con ayuda de la asociación idiomática, de dos imágenes que de algún modo contrastan entre sí».

«El chiste y su relación con el inconsciente», S. Freud, 1905.

28.-Josef Ponten, «Architektur die nicht gebaut wurde». Stuttgart, 1925.

29.-A excepción del interés que mostró por Dalí; interés tal vez de orden patológico más que cultural.

30.-Ver «Psicología del Arte», Martin Schuster y Horst Beisl.

31.-En realidad no podía ser de otro modo. Ya la definición de Surrealismo en el primer manifiesto dice:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

André Bretón, «Manifiestos del surrealismo», obra citada, pág. 44.

32.-Ver Luis Moya, «El código expresivo en la arquitectura Moderna», Universidad de Navarra. Pamplona, 1971.

33.-Conde de Lautremont, pseudónimo de Isidore Ducasse (1846-1870).

«Cantos de Maldoror». Guadarrama. Barcelona, 1982.

Considerado por algunos como el primer surrealista.

34.-Uwe Schneede, obra citada, pág. 119.

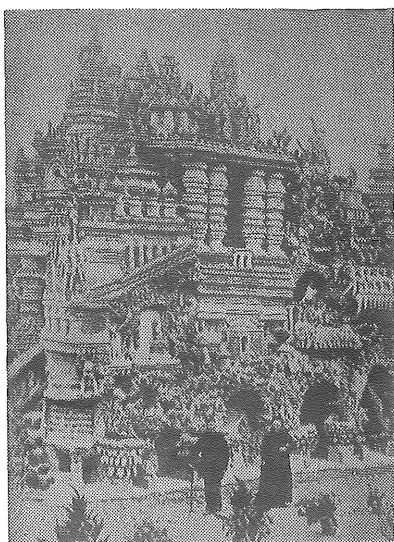
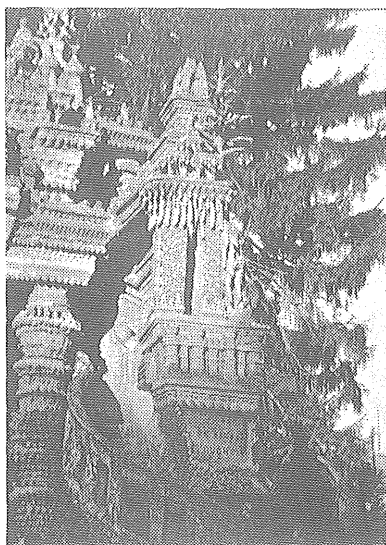
- 35.—Carl G. Jung, «El hombre y sus símbolos». Aguilar. Madrid, 1979.
- 36.—Simón Marchán, obra citada, pág. 304.
- 37.—R. Desnos.
- 38.—Rudolf Wittkower, «Doctrina arquitectónica de Piranesi», de «Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo», G. Gili. Barcelona, 1979, pág. 238.
- 39.—Emil Kaufmann, «La arquitectura de la Ilustración». G. Gili, Barcelona, 1974, pág. 126.
- 40.—R. Wittkower, obra citada, pág. 237.
- 41.—R. Wittkower, obra citada, pág. 240.
- 42.—Gillo Dorfles, «Il surrealismo e il Kitch», de «Studi sul surrealismo», obra citada.
- 43.—R. Wittkower, obra citada, pág.
- 44.—Ver Jonathan Scott «Piranesi», Academy St. Martin's. London, 1975.
- 45.—Se han tratado de buscar explicaciones de diversos órdenes al «comportamiento de Piranesi».

Aletheia Hayter en su libro «Opium and the romantic imagination» especula sobre un curioso denominador común entre una serie de escritores ingleses del siglo XIX, Coleridge, Poe... Todos ellos fumaban opio y todo ellos tenían algún grabado de Piranesi en su casa.

Divaga así sobre una presunta condición de opiómano del arquitecto, para después atribuir sus «extravagancias» a alucinaciones producidas por las fiebres de la malaria que parece ser, Piranesi padeció.

Poco importa en todo caso que obedeciesen a una, otra o a un planteamiento exclusivamente racional. Lo cierto es que subraya así la presencia de uno de los ámbitos más cultivados por los surrealistas: el mundo del subconsciente.
- 46.—«... una arquitectura a la vez imposible y real».
- Henri Focillon, «Giovanni Battista Piranesi». París, 1918.
- 47.—H. Focillon, «La vida de las formas». Xarait. Madrid, 1983.

ILUSTRACIONES AL CAPITULO I



Figuras 1 y 2.—Vivienda de Facteur Cheval. 1879-1912.

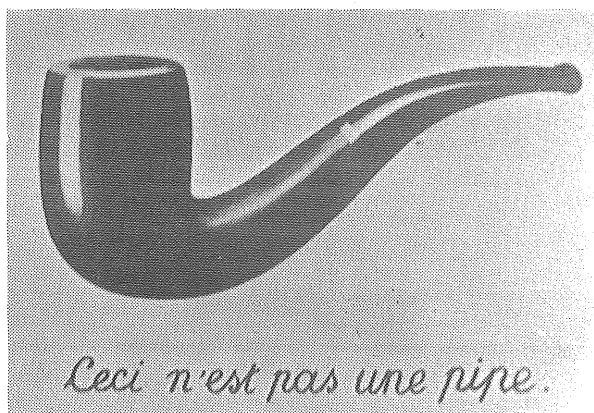


Figura 3.—«Ceci n'est pas une pipe». 1928-29. Magritte.

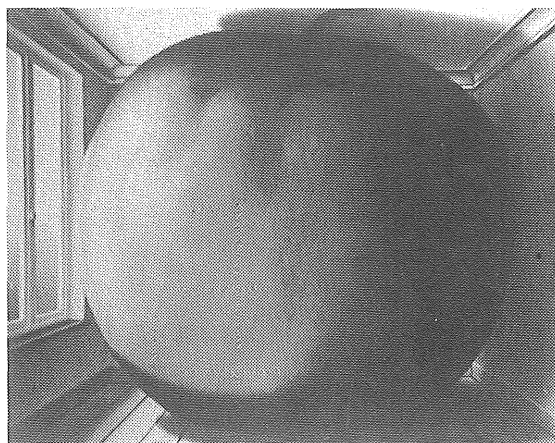


Figura 4.—El cuarto de escucha I. 1953.

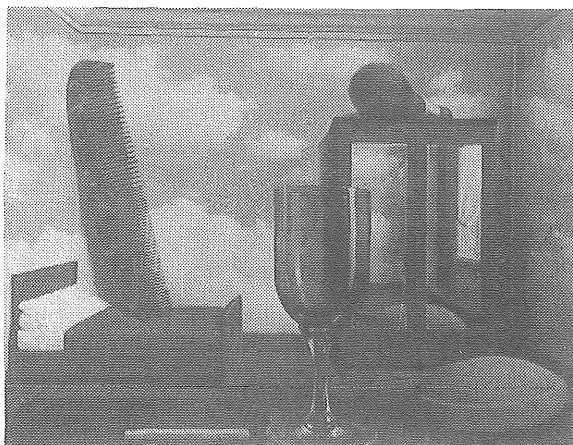


Figura 5.—«Los valores personales». Magritte, 1952.

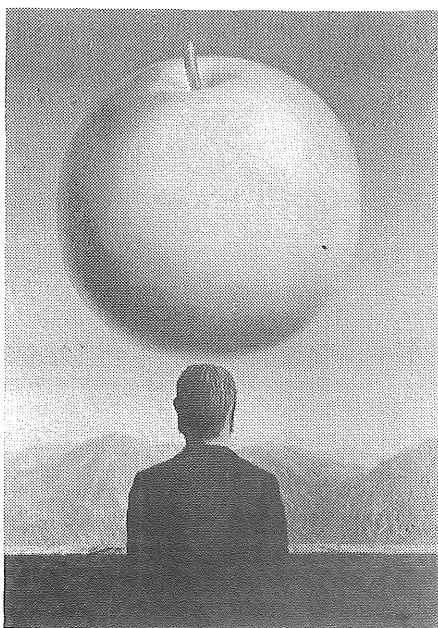


Figura 6.—«La tarjeta postal». Magritte, 1960.



Figura 7.—«El modelo rojo». Magritte.

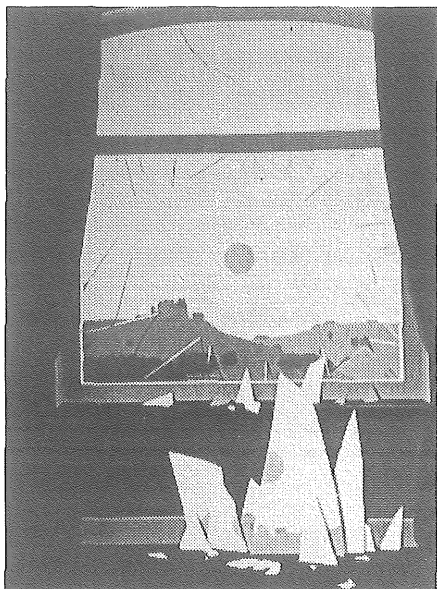


Figura 8.—La clave de los campos.
Magritte.

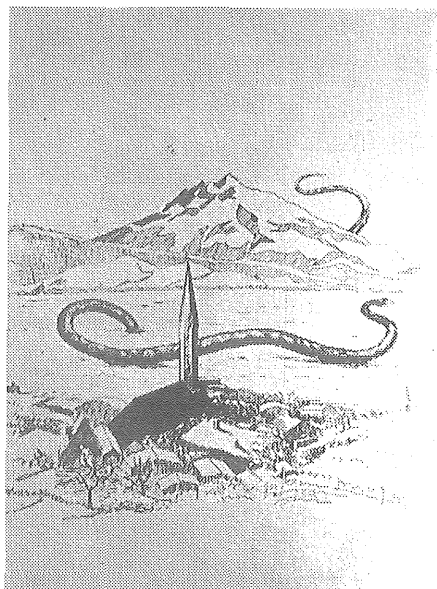


Figura 10.—Donde se fabrican los lápices.
Man Ray.

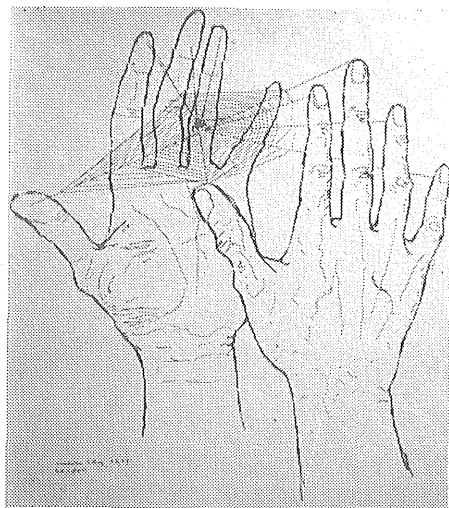


Figura 9.—«La espera». Man Ray.

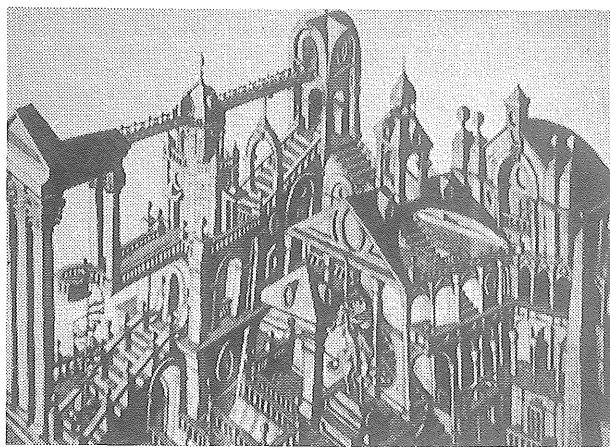
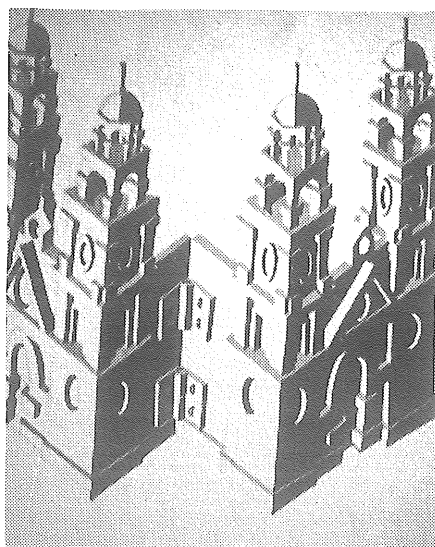
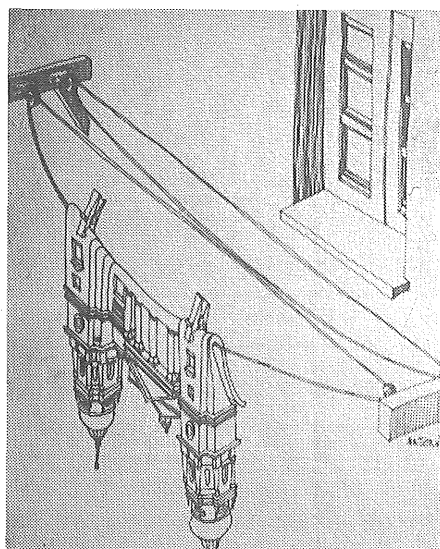
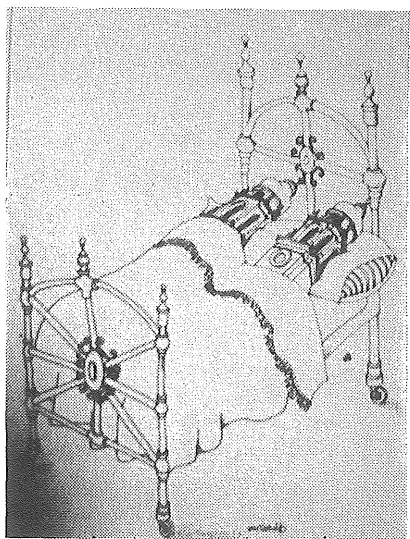


Figura 11.-Dibujo por Antonio de Meer y Juan C. Arnuncio, 1973.



Figuras 12 y 13.-Dibujos de Antonio de Meer, 1973.



Figuras 14 y 15.—Dibujos de Antonio de Meer, 1973.

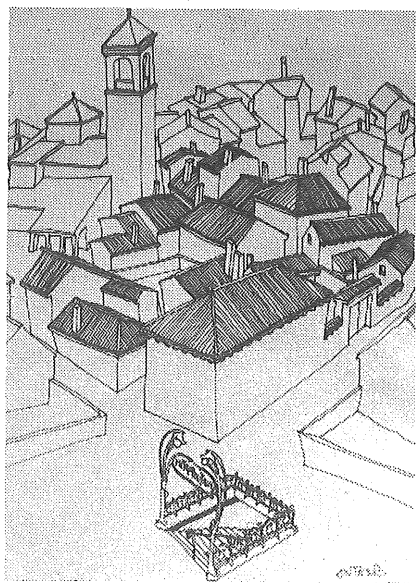
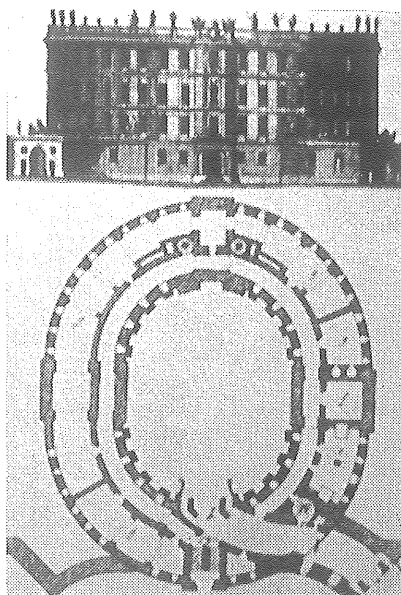
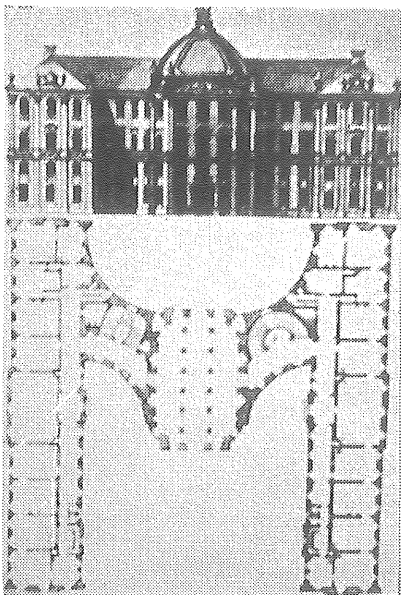


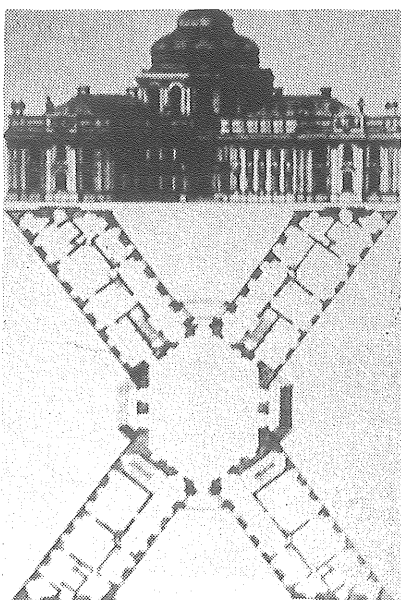
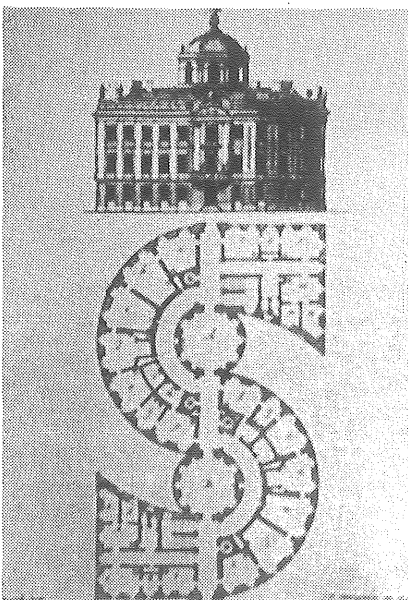
Figura 16.—Dibujo de Antonio de Meer, 1973.



Figura 17.—Dibujo de Juan Carlos Arnuncio, 1973.



Figuras 18 y 19.—Alfabeto arquitectónico de Johan David Steingruber.



Figuras 20 y 21.—Alfabeto arquitectónico de Joahn David Steingruber.

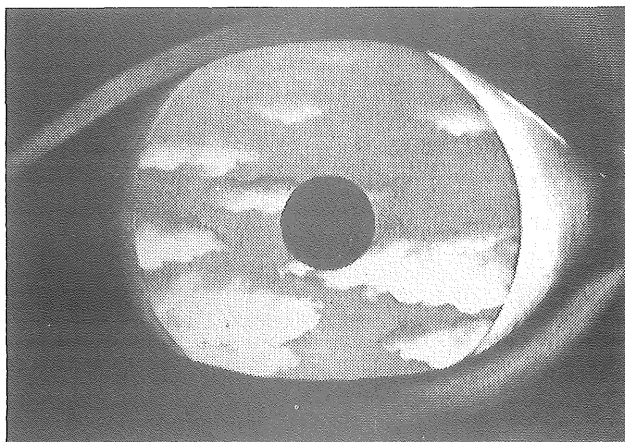


Figura 22.—«El espejo falso». Magritte.

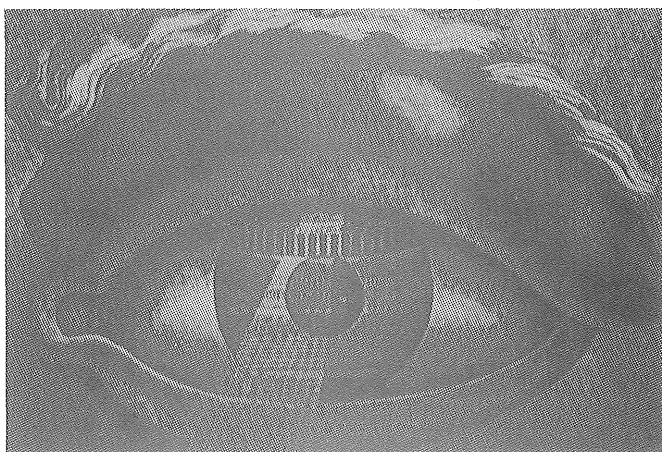


Figura 23.—Teatro de Besaçon. Vista del interior. C. N. Ledoux.



Figura 24.—Grabado de «Las cárceles», G. B. Piranesi.

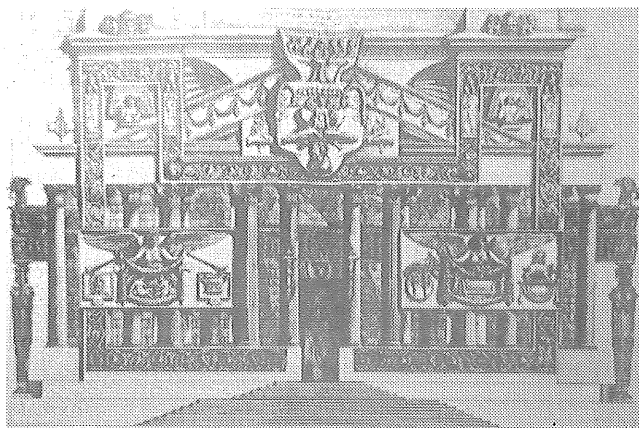


Figura 25.—Página de «Parere sull'architettura», G. B. Piranesi.

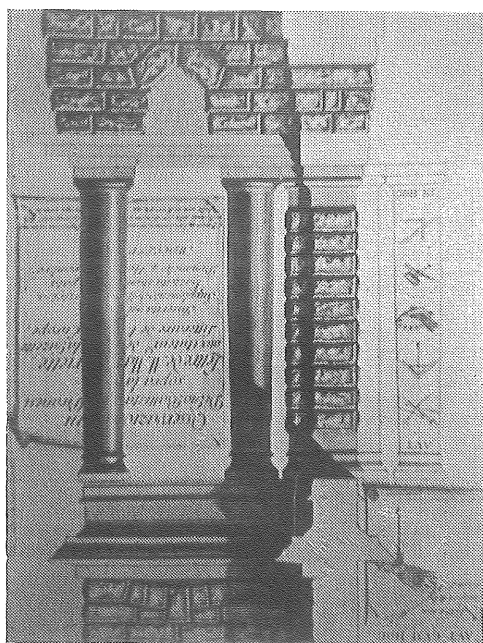


Figura 26.—Portada de Osservazioni sopra la letre de M. Mariette. G. B. Piranesi.

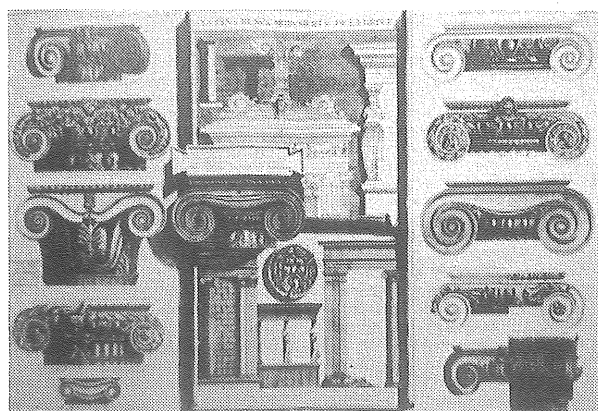


Figura 27.—Lámina XX «Della Magnificenza ed Architettura de Romani», G. B. Piranesi.

CAPITULO II

SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA ARQUITECTURA SURREALISTA

II.1.-Introducción.

II.2.-La actitud surrealista en la arquitectura o el surrealismo como método compositivo.
De Chirico o el «tertium datur».

II.3.-Manierismo o el abanico de un comportamiento:
Consideraciones en torno a Bramante, Miguel Angel, Julio Romano y el Bosque Sagrado de Bomarzo.

II.1.-Introducción.

Asociar conceptos como surrealismo y arquitectura o de un modo más preciso: el tratar de establecer un análisis sobre determinadas arquitecturas, que contemple el surrealismo como un posible ámbito del propio quehacer arquitectónico, deberá pasar necesariamente por unas reflexiones previas que aún clarifiquen ciertas dudas en cuanto a la licitud o no de la expresión «arquitectura surrealista».

Ya se ha adelantado en páginas anteriores que no existe aquí ningún velado empeño en añadir un «ismo» más a la larga serie de ellos a la que la historiografía somete a las diversas disciplinas en general y a la arquitectura en particular, pero el reconocimiento del peso que sobre la cultura del siglo XX ha tenido y tiene aún el surrealismo de los años treinta por un lado y las constatación de la presencia de ciertas posturas que tanto en arquitecturas recientes como en las de otros momentos históricos sintonizan con muchos de los postulados surrealistas, por otro lado justifican a mi juicio ciertas reflexiones encaminadas a acercarnos al debate actual, desde lo que podríamos llamar una óptica surrealista.

Cabría preguntarse entonces, de qué modo el surrealismo puede incidir, o hacer acto de presencia en el hecho arquitectónico y deberíamos volver a subrayar la trivialidad que supondría el tratar de identificar ciertos aspectos heterodoxos de algunas arquitecturas, con determinadas manifes-

taciones surrealistas, ya que el plantearlo así sería tanto, como relegar el surrealismo a la categoría de estilo, lejos en consecuencia de aquella interpretación que lo entendía como actitud.

El cómo y en qué momento el surrealismo puede adjetivar a la arquitectura son preguntas necesarias en estas reflexiones y su enunciado deberá incluir ciertos matices relativos a la idea de Proyecto, o de un modo más preciso a la autonomía o no del proyecto con relación a la obra ejecutada, a la inclusión o no del análisis en el proyecto, etc.

En efecto, una opción que contemple el surrealismo como actitud válida en el ámbito de la arquitectura, diferirá en la medida en que su presencia se manifieste dentro del propio proceso de proyectación, es decir, asumiendo aspectos de las metodologías surrealistas en la metodología proyectual, o por el contrario, se entienda únicamente como un recurso con el que resolver aspectos puramente compositivos.

Habrà que admitir que la metodología surrealista se torna lícita incluso en lo que podríamos llamar la fase analítica del proyecto.

A título de ejemplo, baste mencionar las experiencias de José Ignacio Linazaroso en su libro «Permanencias y arquitectura urbana», donde somete a comparación diversas plantas de ciudades y en una operación muy próxima al «collage», los mezcla al objeto de evidenciar lo que de común tienen una serie de ciudades en cuanto a su génesis, e incluso en cuanto al papel que en ellas tienen la lotización, el monumento, la plaza, etc.⁽¹⁾. Así sustituye, por ejemplo, el centro del casco viejo de la ciudad de Vitoria por el de Laguardia, en un juego en el que además de poner de relieve una determinada realidad urbana, parece sentar las bases para un mecanismo proyectual, que bien entendido y dándole su justo valor, poco tiene de extravagante aunque su proceder no deje de sintonizar con el surrealismo.

Esta experiencia podría traer a la memoria otras que parecen tener el mismo origen. Me refiero a aquellas como la «Roma Interrotta» o la «Strada Novissima», cuyas «reglas de juego» emparentan muy directamente con algunas surrealistas. Pero lo que en un caso se inscribe claramente en lo que llamábamos fase analítica del proyecto, en el otro es una actitud inequívocamente crítica y, por lo tanto, se sitúa fuera de él.

La diferencia entre uno y otro proceder es importante, pues mientras el primer caso contempla el surrealismo como un comportamiento cuyas claves se tornan válidas, incluso dentro de los mecanismos de proyectación arquitectónica, el segundo no parece reconocer sino lo que de provocador encierra la actitud surrealista y si bien no deja de tener por ello validez dentro del terreno de la crítica, se establece entre ambos una clara diferencia-

ción cuyo esclarecimiento es uno de los objetivos de este trabajo.

La pregunta inmediata sería: ¿Qué mecanismos hacen que la arquitectura en un momento dado tenga la tentación de recurrir al surrealismo como una posible fuente de recursos en sus modos de conformación?

Su contestación algo tiene que ver con el concepto «Tertium datur» (tercer factor), en la estética de Lukács:

«... La triplicidad continúa caracterizando también al arte del siglo actual. Los cambios cada vez más rápidos de las numerosas orientaciones estéticas y estilísticas giran en torno a tres principios fundamentales: el expresionista, el cubista y el surrealista. De la mezcla de estas tres tendencias resulta la imagen universal antiimpresionista, antitradicional e irracional del mundo actual generada en dos fuentes espirituales diferentes. Gracias al encadenamiento de estos aspectos es verdaderamente eficaz el principio del «tertium datur»: a menudo allí donde dos caminos antitéticos se engarzan indisolublemente, suele encontrarse una tercera salida»⁽²⁾.

Desde este punto de vista, el Manierismo sería esa tercera salida en la dialéctica Renacimiento Barroco, tesis ésta que se daría la mano con las afirmaciones de M. Tafuri que diferencian al Manierismo de la postura anticlásica del Quinientos considerándolo un movimiento autónomo y diferenciador⁽³⁾.

Y el surrealismo sería ese «tertium datur» en la dialéctica expresionismo, formalismo.

Esto y aún a riesgo de caer en ciertas simplificaciones nos permite establecer algunas comparaciones con el debate en el que se halla involucrada la cultura arquitectónica actual sumida en el contradictorio empeño de oponerse radicalmente por un lado a lo Moderno, y heredar de él ciertos elementos sobre lo que poder evolucionar, por otro.

De confirmarse esta tesis encontraríamos explicación a ciertos derroteros por los que se desenvuelve gran parte del quehacer arquitectónico de los últimos años.

O de otro modo: no creo que pueda identificarse lo que se ha dado en llamar arquitectura posmoderna, con una postura «antimoderna» (en el sentido de Movimiento Moderno), aunque ésta exista.

El establecer un árbol genealógico que dibuje con claridad los procesos que han llevado a la arquitectura a la actual dialéctica, no puede ser objeto de este trabajo, pues sería tanto como formular una Historia exhaustiva de la arquitectura de este siglo. Limitémonos a reconocer que esa dialéctica existe. Pero lo que sí podremos tratar de hilvanar son ciertas aproximaciones a ese «tercer factor» que sin la pretensión de lo histórico, nos acerquen a la comprensión de ciertas posturas del debate actual.

II.2.-La actitud surrealista en la arquitectura o el surrealismo como método compositivo.

De Chirico o el «tertium datur».

Una de las aproximaciones a ese «tertium datur», la constituye un personaje singular y de vital importancia, no sólo por el lugar que ocupa en el siglo XX, del que se nos presenta como testigo excepcional, sino por el papel que juega su obra incluso en la actualidad: Giorgio De Chirico (1888-1978).

La polémica que alrededor de él hay aún establecida, no hace sino subrayar esa importancia y evidenciar que su obra lejos de ser únicamente un objeto de museo, ha condicionado, y lo hace aún el pensamiento estético incluso en el ámbito de la arquitectura.

Tratataré de establecer por tanto en qué modo De Chirico incide en la disciplina arquitectónica y de qué manera esta incidencia se relaciona con el debate actual.

La obra de De Chirico, sujeta a todas las tensiones del siglo XX, ha recorrido no obstante una andadura peculiar.

Su singularidad es obvia desde sus primeras obras, y la trayectoria seguida a lo largo de su vida sigue siendo objeto de debate.

Hay una división ya convencional de la obra de De Chirico que establezca un primer período («el primer De Chirico») que comprende los años 1911-1917 a todas luces decisivo en la evolución estética del siglo. Período directamente vinculado al surrealismo y artífice en gran medida del nacimiento de éste.

«... Enfrentado al impulso de las nuevas estéticas, en contacto con los diversos modos de expresión del período «heroico» de principios del siglo XX, De Chirico se encontró situado ante la siguiente alternativa: o bien seguir una de las vías ya abiertas, o bien buscar otra nueva. Evitó tanto el Fauvismo como el Cubismo e inauguró lo que podríamos llamar la «pintura metafísica». En lugar de explotar el naciente filón de la abstracción, organiza el encuentro sobre sus telas de elementos que no podían coincidir más que en un «mundo metafísico». Dichos elementos, pintados con una técnica de lo más minuciosa se hallaban expuestos» en un plano horizontal y dentro de una perspectiva ortodoxa. Esta técnica opuesta a las fórmulas cubistas o rigurosamente abstractas en plena expansión por entonces, debía proteger la posición de De Chirico y permitirle poner los cimientos de lo que diez años más tarde sería el surrealismo. Hacia 1926, De Chirico, abandonó sus concepciones «metafísicas» y recurrió a una pincelada menos disciplinada. Sus admiradores no pudieron seguirlo y decidieron que el De Chirico segundo estilo, había perdido el fuego inicial. Pero quizá la posteridad tenga algo que decir»⁽⁴⁾.

Comentarios de Duchamp de 1943 sobre Chirico, que exponen con claridad el papel de éste en aquellos primeros años.

Papel reconocido con unanimidad y no así la pintura de años posteriores, que incluso los surrealistas «deplorarían con vehemencia»⁽⁵⁾.

Pero entrar en el debate del «primer De Chirico» o de años posteriores, es una tarea a la que trataré de sustraerme al menos desde una perspectiva histórica en aras de una mayor claridad en cuanto a su «incidencia» en el ámbito de la arquitectura.

Habla Duchamp en el párrafo citado de «una técnica minuciosa (...), y dentro de la perspectiva ortodoxa», refiriéndose a las telas del período metafísico.

Un examen crítico de las pinturas referidas pone en evidencia la imprecisión de esa pretendida ortodoxia avalada quizá por esa versión generalizada y en el fondo banal que ha tratado de identificar los mecanismos y en concreto la «perspectiva» del Cuatrocientos.

William Rubin en un esclarecedor artículo⁽⁶⁾, desmonta o de un modo más preciso, pone en su lugar esa pretendida relación Renacimiento De Chirico con una serie de ejemplos suficientemente demostrativos. En ellos, Rubin analiza una serie de cuadros de un modo riguroso donde muestra la

multiplicidad de puntos de fuga que generan esos planos inclinados o el tratamiento de la sombra que produce esa atmósfera irreal separándose así de la idea de perspectiva del Renacimiento⁽⁷⁾.

No es por tanto como ha pretendido gran parte de la crítica e incluso algunos surrealistas, un intento de retorno al ilusionismo de los maestros antiguos, sino en todo caso una referencia, que mucho tiene de nostálgica hacia un determinado pasado. Eso sí, utilizada de una manera precisa y paradójicamente moderna. (Figuras 28 y 29).

Decía Antón Capitel en un artículo aparecido en la revista *Arquitectura* a raíz de la muerte de De Chirico⁽⁸⁾ que:

«... había sido —De Chirico— el inspirador cercano o lejano de algunos episodios de la arquitectura contemporánea, tenidos ocasionalmente por heterodoxos y hasta por traidores a los ideales y a la sensibilidad de la época al haber querido compatibilizar lo moderno con la vocación de la clasicidad a la que parecen tan especialmente inclinadas las culturas mediterráneas».

Ciertamente la concepción «metafísica» del espacio de De Chirico, entraba en clara disonancia con los «postulados modernos». La obsesiva utilización de una componente clásica en su obra parecía regar fuera del tiesto de aquella arquitectura «ortodoxa» del Movimiento Moderno, y el reconocimiento de su obra le venía entonces, más por su vinculación con el surrealismo, más por su «realidad onírica» con esos paisajes infinitos de sombras alargadas y de maniquís que por una vinculación a la *Arquitectura*.

Y de reconocerse ésta, era tenida por heterodoxa en el sentido más peyorativo de la palabra.

Pero habrá que resaltar aquí, que en el contexto de la primera época de De Chirico, hay ya implícita una necesidad urgente de establecer un análisis sobre los mecanismos de percepción, sobre las propiedades de los colores y de la forma; en cierto modo se procede como tratando de establecer las bases para un psicoanálisis del Arte.

En ese marco, De Chirico opta por un camino preciso que podría definirse por ese sentimiento «nostálgico», pero en el sentido literal de la palabra, es decir, «dolor por la lejanía» y consecuentemente impulso al retorno».

Pero no se entiende esta idea de retorno desde el punto de vista reaccionario de «apego al pasado», sino desde una perspectiva que contempla la Historia no como algo infinito y lineal, sino como algo que indaga en sí mismo y establece en cada momento sus orígenes ahí donde le interesa.

En este sentido, De Chirico vuelve los ojos a lo largo de toda su obra a esa Italia clásica, no evidentemente desde un punto de vista arqueologista ni nada parecido, sino de un modo intuitivo. Es simplemente una gama determinada de colores, o la presencia de un frontón la que establece ese retorno, la que evidencia esa nostalgia hacia un determinado pasado.

Será en esos paisajes medio urbanos medio oníricos, presididos muchas veces por un maniquí que no hace sino subrayar su condición de surrealista donde se manifiesta su crítica a una realidad circundante.

Y ese recuerdo permanente a la Italia clásica es como un recuerdo colectivo. No hay ningún «rigor» en esas referencias arquitectónicas. Todas ellas se tiñen de un toque personal (de impersonalidad podríamos decir), pero todas ellas evocan el mismo origen.

Y es esa actitud de retorno a la que vengo aludiendo de De Chirico frente a ese intento de establecer un análisis sobre los mecanismos de percepción, la que le coloca en una posición de absoluta vanguardia, al menos en el terreno de la arquitectura. Porque se sitúa en una coyuntura en la que debe hacer compatible su condición moderna en el más amplio sentido del término, con la referencia constante a la memoria profunda sobre un determinado pasado.

Está intuyendo así la situación en la que se va a encontrar la arquitectura, o al menos una arquitectura, años después.

No es extraño entonces que algunas individualidades primero, y la propia cultura arquitectónica después, hayan encontrado en De Chirico una referencia, un punto de mira en donde tratar de resolver sus propias contradicciones.

De Chirico, juega así un importante papel en la historia de la arquitectura del presente siglo, no sólo desde un punto de vista formal como han querido ver algunos, sino, y a mi juicio es lo más importante, de un modo profundo, aprehendiendo tempranamente lo que a la arquitectura le está costando aún desvelar que no es sino esa manera desinhibida de utilizar la Historia, en el mejor sentido de la palabra, que el Movimiento Moderno nos había hecho olvidar.

La idea de ciudad que se desprende de la obra del pintor, es un ejemplo de ello.

Parece dibujar una ciudad en la que se recupera la «magia» de un determinado lugar. Lugar (¿locus?) que adquiere adjetivaciones por la idea de tiempo que allí subyace. Tiempo pasado y tiempo presente. Como si en esas plazas hubiesen acaecido hechos que a todos nos atañesen.

Es el polo opuesto a la ciudad futurista, aunque en ella también sea

protagonista el tiempo. Y más aún a la «ciudad moderna» empeñada en borrar toda huella de nuestra más profunda memoria.

De Chirico, más que en una actitud crítica, parece sumirse en una obsesiva lucha por retomar la conciencia de su espacio y de su tiempo.

Y las reflexiones que sobre él han realizado determinadas arquitecturas, aparte de evidenciar su importancia en ese terreno, entroncan con alguna de las preguntas formuladas al iniciar este capítulo.

Efectivamente, la asunción de las arquitecturas de De Chirico por determinadas arquitecturas más o menos actuales, hace sospechar que esa asunción es relevante en la medida en que no se relegue únicamente a un compromiso formal, sino que esté implícita en la esencia del propio proyecto. Vienen a la memoria arquitecturas como las de Aldo Rossi cuya vinculación, por lo menos formal, con cierto De Chirico, es obvia, ¿cabría deducir que obedecen al mismo planteamiento interno?

Ambas arquitecturas emparentan en aquella voluntad de rescatar los aspectos que podríamos llamar de siempre de la arquitectura.

En efecto, la «contradictoria» posición del pensamiento Dechiriquiano encierra grandes analogías con el debate en que nos hallamos inmersos y no puede extrañarnos que uno de los caminos que dibuja dicho debate emparente directamente con el pensamiento de De Chirico.

Cuando Rossi afirma:

«... Quizá no exista una relación más precisa y arquitectónica entre estudio y realidad de las plazas de Italia que en De Chirico; estos espacios que tienen su realidad en la observación de Ferrara construyen una imagen diversa y decisiva»⁽⁹⁾.

en el fondo está reconociendo el papel de De Chirico y dejando asomar cierta identificación con él.

No es cuestión el plantear aquí una discusión sobre el aspecto teórico de Rossi, sino en todo caso precisar ciertas analogías entre determinadas arquitecturas suyas y la idea de ciudad de De Chirico.

Así cuando Rossi establece las bases para la definición del «locus»⁽¹⁰⁾ en su libro «La arquitectura de la ciudad», parece estar definiendo una relación con aquellas pinturas de De Chirico.

De este modo, unas y otras nos resultan familiares, aunque ni las unas ni las otras tengan referencias concretas a la idea de tiempo. Parecen querer subrayar lo que de «tectónico» tiene la arquitectura. Cada muro lo es de un modo casi obsesivo, donde las ventanas parecen estar ahí para resaltar la condición del plano donde están ubicadas. El pórtico aparece en ambos

como formando parte de esa intención de rescatar del tiempo los elementos de la ciudad de siempre. Y si en De Chirico la voluntad de incidir en esas parcelas más secretas de la memoria colectiva reside en un manejo peculiar de los recursos geométricos y de la perspectiva, como señala Rubin, en Rossi se manifiesta en esos cambios de escala, en esos ritmos casi infinitos que adjetivan su arquitectura en algo muy próximo a lo sórdido.

Y en los tal vez alardes estructurales de Rossi, me refiero a esos grandes soportes, o a la esbeltez de algunos de ellos, no hay que buscar un intento de un «más difícil todavía», no se trata de manifestar un avance tecnológico ni siquiera de explotar como en otros momentos las propiedades constructivas de un determinado material, se trata por el contrario de establecer el límite, casi la caricatura de la idea tectónica del soporte. Dibujos de Rossi que podrían encontrar un hueco entre la pintura metafísica, llegan a encontrar sorprendentes relaciones formales con arquitecturas mucho más pragmáticas y funcionales en el sentido literal de la palabra.

La figura 30 no es sino una vista de la fábrica de cementos de Olazagutía en Navarra y sobre el paralelismo aludido me parece vano establecer comentarios.

Reflexiones y comparaciones similares podríamos plantear en torno a arquitecturas como el «gran teatro del mundo», cuya vinculación formal con otras, efímeras y locales, que parecen surgir de recuerdos de infancia, resultan igualmente evidentes.

Pero incluso con todas estas relaciones que se pueden establecer me parece al menos atrevido el tratar de encontrar en la metodología rossiana mecanismos surrealistas a pesar de otros ejemplos que podríamos añadir y que parecen apuntar en direcciones parecidas.

Me refiero a la fuente de Segrate o a la fuente del patio de la escuela de Broni (figura 31), donde la pureza de una geometría parece querer dar al lugar un carácter mágico tal vez el mismo que el de algunas plazas de De Chirico⁽¹¹⁾.

Pero en el camino iniciado por éste hay otros planteamientos incluso anteriores al de Rossi que formulan su arquitectura en claves inequívocamente vinculadas al modo de operar surrealista y que, por lo tanto, van más allá de esa comunión en lo nostálgico y en lo formal que apreciamos en Rossi.

Planteamientos que aceptan lo surreal incluso como metodología de proyectación y que constituyen una clara premonición de ciertas líneas de pensamiento actuales, tanto por los lugares hacia donde miran como por el modo concreto de operar. Planteamientos que consecuentemente darían

respuesta a las preguntas con que iniciaba el capítulo, referidas a cómo el surrealismo puede hacer acto de presencia en el ámbito de la arquitectura. Son éstas posturas nacidas en lo más intrincado del siglo XX y, por lo tanto, sumidas en los complejos debates que lo dibujan. Posturas muchas veces provocadas por coyunturas singulares que libran su propia batalla y que a la vuelta de algunos años parecen recobrar todo su significado.

Su delicada situación hace que hayan sido vilipendiadas o imitadas, rechazadas con vehemencia o enormemente respetadas, pero que ahora, cuando lo «moderno» se somete a juicio, deberán ser inevitablemente tenidas en cuenta.

Posturas como la de Luis Moya, sobre la que una reflexión aquí se hace necesaria.

Su obra transcurre paralelamente en el tiempo al Movimiento Moderno y viene condicionada por una serie de factores determinantes como lo son:

El temparano conocimiento de De Chirico⁽¹²⁾, y de la andadura surrealista a través de Dalí con el que le unía cierta amistad.

La coherencia de su pensamiento religioso y su profundidad que convertían toda su obra en un intento de fundir en ella el plano ético y el plano estético. Y la peculiaridad del contexto en el que Moya desarrolla sus primeros trabajos. La guerra civil y el asedio de Madrid serán el marco del «sueño arquitectónico para una exaltación nacional» en el que en cierto modo podrá experimentar sin condicionantes un modo de entender la arquitectura.

La obra de Moya tendrá un marcado carácter crítico frente a la condición dogmática del estilo internacional. La concepción antropológica que se desprende de los postulados del Movimiento Moderno chocará de frente con el pensamiento de Moya. Su obra en consecuencia acusará una voluntaria «indiferencia» hacia el Movimiento Moderno; indiferencia que adquirirá ciertos matices de provocación en un momento en que la arquitectura parece tener un norte único e inviolable.

Pero a pesar de todo, la obra de Luis Moya no dejará por ello de inscribirse en la modernidad, pues esa identificación del plano ético y del plano estético a la que hacía mención en el párrafo anterior y que ya señala Antón Capitel en su libro «La arquitectura de Luis Moya Blanco»⁽¹³⁾, le da carta de legalidad en la modernidad, entendida en su concepción más general.

En efecto, su pensamiento que entiende

«... la civilización occidental como mejor expresión terrena de la idea cristiana del mundo».

y que considerará sus orígenes,

«... la antigüedad clásica, la filosofía griega —como el mundo profano— que los padres de la Iglesia —sobre todo S. Agustín— santificarán y convertirán en cristianismo: filosofía verdadera, idea de Dios». ⁽¹⁴⁾

harán que su arquitectura se convierta en un intento desaforado de «crear» un lenguaje reflejo de su pensamiento y heredero de una tradición; tradición en el más amplio y mejor sentido de la palabra.

Tradición entendida como la lección de la Historia que siempre nace sobre sí misma. Pero a la vez subyace una voluntad inequívoca de establecer una crítica a la ofensiva seguridad que en sí mismo tiene el Movimiento Moderno.

Por ello, la posición de Moya es de partida contradictoria. En el fondo Moya desearía sentar las bases para una «transformación del mundo», transformación que difiere sustancialmente de la intentada por los surrealistas, pero que paradójicamente le sitúan en una posición análoga a la de aquéllos. No nos debe chocar ni la simpatía de Moya hacia el surrealismo ni su identificación en muchos de sus postulados y de sus métodos.

En efecto, la lucha que sostiene Moya sintoniza en una onda parecida a la mantenida por De Chirico. En ambos hay un intento de coexistencia de un determinado pasado y una filosofía en su modo de proceder que los inscribe en la modernidad.

Es un intento de solución de unas antinomias en los mismos términos de Bretón:

«... Moya oscila entre el más exacerbado realismo y el idelismo más desaforado, intentando en un ambicioso e imposible propósito el conciliar ambos en su arquitectura» ⁽¹⁵⁾.

Son palabras de Rafael Moneo que no resisten a la comparación con las ya citadas aquí de H. Focillon sobre la arquitectura de Piranesi.

«... une architecture a la fois impossible et réelle».

Pero la arquitectura de Moya, sin embargo, ha permanecido marginada por la intelectualidad hasta hace muy poco tiempo. Dos han sido a mi juicio las razones de esta marginación. Una puramente coyuntural; la otra adquiere una significación mayor.

Por un lado y con un juicio bastante demagógico y trivial se la ha asociado a determinadas arquitecturas «del régimen» con todas las connotaciones peyorativas que ello comportaba; por otro y esto me parece lo impor-

tante, la obra de Moya se justifica solo como una tercera salida (*tertium datur*). Individualmente ya lo fue en esa lucha mantenida en solitario en la resolución de esas «contradicciones» internas, pero a nivel colectivo ha hecho falta que la cultura arquitectónica se sumiese en una dialéctica enconada para que su obra haya sido tenida en cuenta. No era el caso de los años treinta y cuarenta en los que más que de dialéctica en el terreno de la arquitectura deberíamos hablar de monólogo y en consecuencia la obra de Moya era entendida en el mejor de los casos como una experiencia curiosa pero alejada de la realidad.

El caso de De Chirico desde este punto de vista sería diferente. La pintura de aquellos años sí que estaba sumida en una dialéctica; las palabras de Duchamp citadas lo reflejan con elocuencia:

«... De Chirico se encontró situado ante la siguiente alternativa: o bien seguir una de las vías ya abiertas, o bien buscar otra nueva. Evitó tanto el Fauvismo como el Cubismo e inauguró lo que podríamos llamar la pintura metafísica»⁽¹⁶⁾.

En el fondo, esta apreciación resume uno de los vectores más importantes del siglo XX.

Su interpretación es la de Hauser y la de Luckás cuando afirman que el surrealismo es la salida a la dialéctica Expresionismo-Formalismo.

Por eso De Chirico ha permanecido en la «primera línea» de los avatares del presente siglo y su papel en un sentido o en otro y siempre polémicamente, ha sido tenido en cuenta.

La obra de Moya se configura así con las categorías de lo premonitorio y unas reflexiones sobre ella nos arrojará luz en el tema que nos ocupa.

Su proyecto del «sueño arquitectónico para una exaltación nacional», aparte de otras consideraciones, subraya en cierto modo la autonomía disciplinar del proyecto como «corpus» separado de la obra ejecutada. Cabría compararlo en ese sentido con la larga tradición así entendida de los que como Boullée establecen en el proyecto la razón de ser de una arquitectura de cuya cristalización se encargará el tiempo. El cenotafio de Newton sería la reflexión final de lo que hubiera sido la ópera de Boullée de haberse construido.

El «sueño» de Moya fue en cierto modo el proyecto o al menos se contemplaron en él muchos de los aspectos que más tarde se verían realizados en la Universidad Laboral de Gijón, sin confundir este extremo, con las arquitecturas dibujadas sin más proyección que la del juego meramente formal cuyo fin no trasciende por tanto del propio papel.

Sólo entendido así estaremos en disposición de comprender la «utilización» de mecanismos surrealistas en la metodología proyectual. Lo contrario sería entender el plano como un cuadro y, por lo tanto, su análisis se inscribiría en el de lo pictórico.

Los elementos con los que «juega» Moya en el sueño entran de lleno en el mundo de los arquetipos. La presencia de la pirámide y de la cripta no hace sino evidenciar la voluntad de penetrar en la «conciencia colectiva» de la arquitectura desde los orígenes. La pirámide aquí es el menhir, el tótem, el obelisco, las pirámides egipcias, aztecas, romanas, «ledouxianas» es la de algún dibujo de Goya... La cripta, es la caverna.

En el dibujo de Moya de ésta (figura 32), como en las cárceles de Piranesi, las figuras humanas no cumplen otra misión que la de acentuar la magnificencia del conjunto. La barandilla lejana juega el mismo papel que aquellas poleas, cuerdas, etc., y la inquietud que produce la luz es similar a la de las cárceles. En una y otra no se tiene una conciencia demasiado clara de cuál es su procedencia. Por otra parte, no me parece casual que esté dibujado como un grabado. En la cripta como en las cárceles está presente el arquetipo de la cueva en su sentido más lejano del tiempo. Es otra vez el empleo del símbolo en toda su magnitud histórica más allá del léxico de tal o cual movimiento, de tal o cual estilo.

El plano donde Moya dispone los «monumentos» se concibe como

«...la red en la que insertar los elementos más concretos como «objet-trouvé»: las columnas clásicas, el arco, el monumento funerario interior a la pirámide, la pirámide misma»⁽¹⁷⁾.

donde otra vez está presente la concepción metafísica del espacio de De Chirico o de Dalí.

Incluso se utilizan recursos geométricos cuyos precedentes apuntan al Manierismo, como la disposición de las columnas de acceso a la pirámide con una fuga forzada subrayando más aún la profundidad de su entrada. (Figura 33).

Columnas que aparecerán realizadas en el gran patio de la Universidad Laboral de Gijón.

O las del Arco del Triunfo, cuya concepción parece remontarse al equívoco juego de Miguel Angel en la Biblioteca Laurenciana. (Figura 34).

El «sueño» se configura así como un mundo donde se citan realidades diversas. La geometría racional de su planta conforma, sin embargo, una realidad que tiene más de onírico que de otra cosa. El nombre ya la hacía adivinar.

En el proyecto para el concurso de la Cruz del Valle de los Caídos (1941) figura 35⁽¹⁸⁾, en colaboración con Ramiro Moya, Enrique Huidobro y M. Thomas, podemos hacer reflexiones similares.

No es ya la megalomanía que encierra el propio enunciado que, por otra parte, tiene multitud de precedentes, lo que nos acerca al tema, sino la categoría de respuesta.

El tratamiento de la escala, concibiendo la gran cruz como una pieza de orfebrería, como un crucifijo en:

«... una proporción sin tamaño»⁽¹⁹⁾.

y que subraya, por lo tanto, su condición de objeto, de gran objeto en medio de la naturaleza, unido a esa idea de «ascensión» que aparece formalizada de un modo obsesivo en la gran escalera que llega a tener más importancia que la propia cruz, son modos de proceder que van más allá de tal o cual estilo:

Moya opera aquí como en el «sueño», con conceptos que vienen de siempre, con conceptos que indagan otra vez en lo más profundo de nuestra memoria.

En la gran escalinata parecen estar presentes «La Divina Comedia» o «La Torre de Babel», en definitiva, esa idea mítica de ascensión que viene desde siempre.

Las leyes que rigen ambos proyectos parecen pertenecer más al mundo de lo onírico y, sin embargo, no hay una renuncia a lo tectónico. Todo lo contrario. Las «piezas» que maneja se inscriben todas ellas en la concepción más atávica de la arquitectura. Y sin dejar de obedecer sus leyes, se disponen según un orden que indaga en lo mítico.

No es por tanto una interpretación del clasicismo lo que encierra el «sueño» ni el resto de su obra, como se ha pretendido. Es más bien la utilización de un lenguaje, en este caso el clásico, con la voluntad de establecer una nueva «gramática» por medio de unos mecanismos de combinación y de «proyección» en definitiva, que poco tienen que ver con «lo clásico» en el sentido más amplio de la palabra, y sí con lo surrealista.

La Universidad Laboral de Gijón no hace sino evidenciarlo. Su planta misma no encierra ninguna «ortodoxia» en el sentido más «clásico» de la palabra.

Es más bien un intento de reunión de diversos modos de entender la arquitectura. Hay en ella reflexiones sobre Durand y experimentos manieristas. Aproximaciones a «lo moderno» y renunciadas a ello. (Figura 36).

Afirmar por tanto que la importancia de la obra de Moya reside en su



clasicismo, sería tanto como decir lo mismo de la obra de Dalí sólo porque su pincelada se inscribe en el mejor academicismo.

El interés, en suma, que despierta en la actualidad Luis Moya, no le viene de sus referencias estilísticas, a la «gramática» clásica, sino de su peculiar manejo de muchos elementos arquitectónicos, que le inscriben en una situación premonitoria de los avatares y contradicciones por los que atraviesa la cultura arquitectónica en la actualidad.

Y no es la de Moya la única postura en ese sentido; los años de la postguerra colocan a la vanguardia arquitectónica nacional, en una situación de equilibrio entre la arquitectura del régimen (o la voluntad de que exista tal) y la influencia del Movimiento Moderno. No nos deben extrañar esas posiciones mantenidas en solitario por arquitectos como Moya, Nebot, Cabrerro, Aburto...; posiciones que en cierto modo evidencian una cierta «perplejidad» en la cultura arquitectónica nacional durante aquellos años y que escriben una historia, cuando menos, curiosa.

Desde la guerra, con el «sueño» de Moya, las «fantasías» de Nebot, etc., hasta el impacto de las grandes obras de Mies, Le Corbusier, etc., años después, transcurre un período peculiar en donde no es difícil encontrar propuestas teñidas de esa actitud, sino surrealista, sí al menos sumida en esa contradicción ya aludida que con frecuencia genera soluciones cuando menos sorprendentes.

Así, la obra de Francisco Asís Cabrero, que si bien formalmente difiere de un modo radical de la de Moya, guarda un parentesco notable en las premisas sobre las que parecen imaginadas ambas.

En el Concurso para la Cruz del Valle de los Caídos, en el que también participó Cabrero (figuras 37 y 38), hay una especie de intento de «recortar el cielo», de hacer participar al espacio en el propio proyecto.

Todo él está teñido de un «aire» metafísico que tampoco será de extrañar si tenemos en cuenta que Cabrero había conocido poco tiempo antes a De Chirico.

Podrá decirse que la Cruz es sólo el resultado de una manera ingeniosa de concebir su estructura, pero no se podrá negar ni su vinculación formal con el Palacio de la Civilización del EUR (figura 39) y en última instancia con De Chirico, ni su relación con aquella concepción del espacio de Magritte, en la que el cielo se sumía en un juego equívoco a merced de unas particulares leyes geométricas.

Pero quizá sea el proyecto del monumento en Karachi (figura 40), donde encontremos la quintaesencia de tal proceder.

El magnífico cuadrado rojo enmarcando el cielo, demasiado tiene que

ver ya con esa idea del espacio que subyace en la obra de Magritte, de De Chirico, e incluso de Dalí.

La arquitectura se sirve aquí de conceptos que extralimitan los recursos de su propio ámbito. Está en ella la idea de lo infinito, pero formando parte del propio proyecto. Me atrevería a afirmar que éste no es tanto la mole de hormigón, como el cielo que recorta.

Nos encontramos, en suma, con actitudes que están manejando los mismos términos que están indagando en los mismos lugares que el surrealismo.

No cabe ya, por lo tanto, atribuir estas vinculaciones de algunas arquitecturas con el mundo del surrealismo, a relaciones exclusivamente estilísticas. Los lugares donde indagan y su modo de operar ponen de manifiesto que esas relaciones traspasan el terreno de lo formal y que llegan a inscribirse en los propios mecanismos de proyectación arquitectónica.

Sobre el cómo se plantea esa inscripción habrá que admitir que son muchos los modos en que lo surreal puede condicionar el hecho arquitectónico. Para su esclarecimiento no estará de más el establecer unas reflexiones sobre las «familias espirituales» de ese proceder.

«... La referencia a unos períodos determinados de la historia para justificar una opción específica, y la búsqueda en definitiva de una genealogía de esa opción en cuanto tal, no son una operación nueva (...). Es más bien un contacto ineludible para todo análisis fundamentado y necesariamente opcional»⁽²⁰⁾.

Por ello, las páginas siguientes, tratarán de recorrer de algún modo ese comportamiento peculiar de la arquitectura; pero tratarán de recorrerlo sin ninguna pretensión histórica, únicamente con la voluntad de constatar que dicho comportamiento ha existido, y la de establecer los límites del mismo, de modo que nos dé alguna luz para una mayor comprensión de los términos en que se debate la arquitectura actual.

No habrá que buscar entonces un proceso lineal en el que encontrar todas las actuaciones que en este campo se hayan producido, sino, y a riesgo de pecar de cierta heterodoxia, se proponen para su reflexión, modos de proceder muchas veces puntuales, incluso anecdóticos, pero que en todo caso, entiendo, dejan asomar la filosofía de su proceder. Pero antes de continuar habrá que establecer aún algunas precisiones.

Hay una cualidad de la arquitectura y que incluso forma parte de su propia esencia, que la relaciona de un modo estrecho con los aspectos más pragmáticos de la sociedad. Esta cualidad que emparenta con los aspectos económicos, políticos, etc., hace que la lectura de su historia, encierre

cierto grado de complejidad o al menos, que se puedan establecer lecturas desde muchos puntos de vista.

Esto ha generado con relativa frecuencia situaciones como la que expone Wolfgang Pehnt en el prólogo de «La arquitectura Expresionista».

«... estos —(los historiadores)— continuaron ignorando el expresionismo, mucho después de que hubiese sido redescubierto por los arquitectos mismos. Hasta un período tan tardío como los años cincuenta, la Historia de la arquitectura moderna, fue un intento de trazar el árbol genealógico de lo que desde un principio se consideró un ideal inviolable»⁽²¹⁾.

Subrayaré aquí, que con la literatura o la pintura expresionista, no pasó lo mismo.

Otro aspecto a señalar, es que las relaciones que se traten de establecer con el «surrealismo oficial» habrá que darlas su justo valor; desde el momento en que no se haya descubierto aún el inconsciente, toda actitud que incida en él, sólo podrá hacerlo de una manera intuitiva.

Sentadas estas bases, sólo nos resta ya acometer esas reflexiones acerca del abanico de un comportamiento.

En una primera ojeada a la Historia, son muchos y diversos, los puntos que llaman la atención en este sentido. En realidad casi todos aquellos que no estén vinculados a un proceder clásico. Pero ya se ha adelantado lo que tendría de trivial el remitirnos a determinadas arquitecturas sólo porque no encierran en su concepción cierto nivel de ortodoxia.

El surrealismo por su propia esencia de «acto» y no de «forma», traspasa esa interpretación y, por lo tanto, no habrá ninguna razón que niegue la posibilidad de que en un momento dado emparente incluso con «lo clásico». Entendiendo, eso sí, ambos términos, lo clásico y lo surreal, no como estilos, no como adjetivos, sino como voluntades de proceder, como sustantivos. Si bien otras veces se sitúan en posiciones antagónicas.

Me he referido en la primera parte de este trabajo a lo que de provocación encierra el surrealismo. Provocación que como tal, no dejará de tener entre sus componentes, aspectos críticos y aspectos irónicos. Conceptos que aunque difieren entre sí (podríamos asociar la crítica a lo racional y la ironía a lo romántico), con frecuencia aparecen de la mano e incluso a veces cuesta trabajo el esclarecer lo que de uno o de otro tiene una determinada actitud.

La historia de la arquitectura se nos antoja demasiado compleja y nunca es fácil precisar dónde y cuándo entra en juego un determinado comportamiento; como tampoco lo es el establecer su trayectoria.

Por otra parte, cualquier manipulación de un lenguaje establecido, genera a su vez otros lenguajes superponiéndose los significados; lo que en un momento se enuncia como doctrina puede adquirir caracteres de herejía, y ésta a su vez convertirse en ley. Algo de todo ello hay en las relaciones Renacimiento-Manierismo-Barroco y no estará de más el indagar en ellas, si no para establecer una comparación con el panorama actual, sí, para tratar de descifrar esas categorías del léxico arquitectónico que a veces entran en el mundo de lo surreal.

La arquitectura del Humanismo ocupa una de esas parcelas de la Historia de la cultura, en la que bien por lo que tiene de «puente» con el pasado remoto, bien por lo que pueda tener de «centro de gravedad» de la cultura de occidente, lo cierto es que su estudio ha sido, es aún, uno de los puntos claves de la historiografía moderna.

Tal vez por ello, el utilizarlo como referencia, incluso como «herramienta» en el presente trabajo, no esté exento de cierto peligro o al menos del inherente a las contradicciones desde las que ha sido tratado el tema.

La superposición de significados al manipular un lenguaje, como se señalaba en el párrafo anterior, ha hecho que la historia de la crítica haya realizado diversas lecturas de un mismo acontecimiento y no nos deberá extrañar la variedad de acepciones que a lo largo del tiempo, han tenido términos como: Renacimiento, Manierismo o Barroco.

Aún así, la riqueza del lenguaje clásico, su formulación racional y la validez que demuestra su propia supervivencia, avalan el utilizarlo en estas reflexiones, aun a sabiendas del peligro ya señalado que encierra.

Cabría preguntarse sobre el porqué de no referirnos a tiempos más pretéritos, habiendo, como hay, muchos momentos que llaman profundamente la atención, en el esclarecimiento de este proceder de la arquitectura; momentos que como la Edad Media acogen en su seno comportamientos que extralimitan «lo racional» al menos a simple vista. A nadie se le escapan esas columnas que se abrazan una a la otra como excepción a un sistema de columnas pareadas en más de un claustro románico, o tantos detalles ¿extravagantes, mágicos?, asociados a la arquitectura gótica.

Dos son las razones de excluirlos de este trabajo.

Por un lado por entender que el debate de la cultura arquitectónica actual se inscribe en los términos de Collins, es decir, en las dos últimas centurias y en última instancia en la «modernidad» entendida aquí en su acepción más general, del Renacimiento hacia acá; por otro, porque el indagar en tiempos demasiado pretéritos en un análisis de este tipo, conlleva el riesgo de desvirtuar ciertas manifestaciones de su auténtico significado. O

de otro modo: que propuestas que desde nuestra óptica actual parecen ir parejas a interpretaciones «mágicas», «psicoanalíticas», oníricas, etc. (recuérdese aquí la superabundancia de «literatura parasicológica, «mágica», etc., que genera ciertas arquitecturas del medievo), con frecuencia se inscriben en actitudes mucho más «normales» de las que cabría suponer a primera vista.

Hechos que desde nuestra perspectiva puede adquirir significados de todo tipo, al convertirse en su origen en cotidianos pasan a ser irrelevantes en el tema que nos ocupa.

Hay quien sostiene que las columnas «retorcidas» a las que hacía mención en el párrafo anterior y que se prestarían a todo tipo de especulaciones, no sino la «firma» de determinados maestros conocedores del oficio, canteros, constructores, etc., con la que dejan cierta constancia de su presencia. Poco importa aquí en cualquier caso a qué obedecen tales anomalías baste señalar que su exclusión parece necesaria por tratarse de una época en que tales manifestaciones formaban parte de lo cotidiano y, por lo tanto, sus significados adquieren dimensiones radicalmente diferentes a las que puedan tener en el ámbito de la modernidad.

II.3.—Manierismo. El abanico de un comportamiento.

«... El manierismo (...) es la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación, es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia»⁽²²⁾.

ARNOLD HAUSER

En efecto, el Manierismo aborda por primera vez la casuística de las relaciones que se producen en la contestación a unas determinadas claves estilísticas y la paralela voluntad, o el velado reconocimiento, de que de un modo u otro se mantengan. Por primera vez se acomete la tarea de tratar de compatibilizar aspectos aparentemente antagónicos (tradición-innovación) desde una perspectiva racional. Esta peculiaridad del Manierismo va a hacer que su singular batalla se enmarque en aquellas «familias» decididamente empeñadas en resolver ciertas categorías de «antinomias» y, por lo tanto, se verá en la necesidad de establecer sus propios métodos:

«... Un concepto utilizable del Manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. La esencia del Manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente inconciliables»⁽²³⁾.

Tensión de la que todos los artistas fueron conscientes y en cierto modo sus obras no son sino un intento más o menos convincente de dibujar, de subrayar dicha tensión en una especie de voluntad de tratar de resolverla.

Aparece así «lo paradójico» como adjetivo directamente, esencialmente vinculado al Manierismo. Pero «lo paradójico» guarda estrecha relación con algunos «métodos» ya enunciados aquí. En el fondo, no deja de ser un procedimiento mediante el que unir aspectos contradictorios de una realidad y de su unión brotará la respuesta. Y en esta categoría de «funcionamiento», el Manierismo se dibuja como una actitud decididamente «experimentalista» en el sentido que le da M. Tafuri:

«... Las vanguardias son siempre afirmativas, absolutistas, totalitarias (...), la postura experimentalista tiende por el contrario a demontar, recomponer»⁽²⁴⁾.

Y toda actitud experimentalista y, por lo tanto, el Manierismo, encierra una voluntad de establecer nuevos métodos, de concebir el hecho artístico como una mesa de laboratorio, donde manipular, confrontar, transformar un lenguaje hasta darle nuevos significados.

Bajo este prisma me parece particularmente esclarecedor el párrafo de Hauser que no es sino una enumeración de los métodos manieristas:

«... Una obra de arte manierista es siempre un alarde de habilidad, un logro audaz, un espectáculo ofrecido por un prestidigitador. Es un castillo de fuegos artificiales del que brotan chispas y colores. Decisivo para el efecto que se persigue es la oposición contra todo lo meramente instintivo, la protesta contra todo lo puramente racional e ingenuamente natural, la acentuación de lo oculto, problemático, y ambiguo, la exageración de lo particular, lo cual, por medio de esta exageración, alude a su opuesto, a lo que falta en la obra: a la extremosidad de la belleza, que demasiado fuerte, se hace acrobática; del contenido, que, sobrecargado, deja de decirnos algo; de la forma que, independiente se hace vacía»⁽²⁵⁾.

Párrafo que no deja de evidenciar cierto paralelismo con algunas facetas del proceder surrealista ya mencionadas aquí⁽²⁶⁾.

El clasicismo en todo esto juega un papel prioritario, pues será su lenguaje el que se manipulará, será su propia esencia la que se debatirá en el quehacer manierista. No de una manera dialéctica sino «de facto». En cierto modo al clasicismo sólo cabe entenderlo como «ideal», como pauta de comportamiento a seguir.

El Renacimiento sería así la voluntad de alcanzar dicho ideal y el Manierismo la de reconsiderarlo, y no podríamos precisar el punto exacto donde se produce la inflexión, al menos en el terreno de la arquitectura.

¿Brunelleschi?, ¿Alberti?, ¿Bramante? En realidad se están acercando a ese punto de inflexión a ese «zenit» podríamos decir, pero paralelamente están apuntando ya la desmitificación del clasicismo, al menos entendiéndolo como lenguaje. En este sentido hay que estar con A. Hauser cuando habla sobre «la vida efímera de los estilos clásicos».

«... Quizá lo clásico va contra la naturaleza del hombre y presume una autodisciplina a la que éste no puede someterse durante largo tiempo»⁽²⁷⁾.

Pero quizá sea esa «brevedad» precisamente otra de las razones que hacen que el clasicismo permanezca latentemente a lo largo de toda la Historia, como ideal irrenunciable en el hecho artístico⁽²⁸⁾.

Y me embarga la sospecha de que el Manierismo era consciente de ello.

El hecho de, en el fondo y secretamente, saberse «inferior» a las cotas alcanzadas por Alberti, Bramante o incluso Miguel Angel, sume al Manierismo en la idea de su propia decadencia, y su «manera» será precisamente «dibujar» esa decadencia con un lenguaje, eso sí, que inevitablemente pasará por la manipulación del clásico, en un intento de partir de cero, pero sin poder prescindir de lo que le ha precedido⁽²⁹⁾.

Se sume así el Manierismo, en una empresa compleja y desde algún punto de vista contradictoria, pero que será «el campo abonado» para tratar de buscar en él, el hilo del comportamiento que andamos buscando.

Ironía y crítica serán las dos vías que el Manierismo recorrerá en esa actitud singular entre lo paradójico y la provocación; Ironía por cuanto tiene de narcisismo, de voluntad individualizante; Crítica por cuanto aún parece esperar del propio clasicismo.

Paradójico, porque someterá a confrontación realidades diversas; provocación porque no le importará recurrir incluso a lo grotesco.

El Manierismo recorrerá así la casuística, entre febril y apasionante que lo dibuja.

Entre la elegancia, en el más alto sentido de la palabra, que encierra «la madonna del cuello largo» del «Il Parmigiano» y la sordidez de algunas de las esculturas de los jardines de la Villa Orsini de Bomarzo, se configura un mundo peculiar a caballo entre la más sutil inteligencia y la «paranoia» más exacerbada: el mundo del Manierismo o de un modo más ortodoxo: el mundo del 500.

Y todo este mundo, algo tiene que ver con el del surrealismo. No hay aquí ninguna voluntad de establecer oscuros paralelismos entre una y otra

época; tan sólo reconocer que ambas coyunturas generan modos similares de operar. El párrafo siguiente de A. Hauser sobre el Manierismo es aplicable en su totalidad al quehacer surrealista y a mi juicio pone en evidencia la «atemporalidad» de la actitud surrealista:

«... No sólo se escogen para la representación motivos extraños, chocantes y pasmosos, sino que se trata también de representar lo más corriente de una manera insólita. Los efectos sorprendentes no sólo deben desconcertar e intranquilizar, sino que deben expresar también que uno es siempre un extraño entre las cosas de este mundo y nunca puede establecer lazos de contacto con ellas»⁽³⁰⁾.

En este proceder del Manierismo, al que he aludido en páginas anteriores, de actitud experimentalista, del lenguaje clásico, Bramante ocupa un lugar singular. Para J. Summerson:

«... fue él, más que ningún otro, quien reformuló la gramática de la antigua Roma»⁽³¹⁾.

Para L. Benevolo fue el:

«... punto principal de partida de la tendencia combinatoria manierista»⁽³²⁾.

Para M. Tafuri:

«... Toda obra bramantesca (...) antes que la demostración de un teorema arquitectónico se presenta como la exposición rigurosa y sobresaliente de los datos de una ecuación de varias incógnitas (...) la búsqueda de imágenes se sustituye por la búsqueda científica de las leyes de configuración del organismo arquitectónico»⁽³³⁾.

En cualquier caso, Bramante, se sitúa ya en ese proceso «desmitificador» del clasicismo (al menos entendido como lenguaje), que para Tafuri se inicia incluso en Alberti⁽³⁴⁾.

Así aparecen ya en su obra elementos, que si bien pueden ser tachados

de anecdóticos, no por ello dejarán de apuntar e incluso inscribirse en el comportamiento que aquí nos ocupa, que si en Bramante son apenas imperceptibles, y en Miguel Angel adoptan caracteres de crítica en Julio Romano se convierten en herejía; pero en cualquier caso obedecen a una actitud similar.

De este modo, Bramante en el claustro de Santa María della Pace en Roma, aborda el problema en los términos mencionados por Tafuri; así entiende el claustro como una mesa de laboratorio, sobre la cual va a experimentar con muchas de las claves del léxico clásico. (Figura 41).

Introduce dos plantas casi de la misma altura, frente al claustro de Sant' Ambrogio de Milán en el que la inferior es notablemente más alta que la superior. (Figura 42). En éste, la planta superior, es un muro continuo donde se dibujan la arcada y las pilastras, no revistiendo mayor importancia el hecho de que una de cada dos «caiga» sobre la clave del arco inferior.

En Santa María della Pace la pared superior es discontinua, dispone de un modo complejo cada pilastra de la parte superior sobre cada pilastra de la parte inferior y en los ramos de la superior aparece ahora una columna esbelta sobre la clave del arco inferior, con lo que el claustro adquiere una idea espacial entre lo sereno y lo inquietante.

Hay un detalle, que a pesar de sus pequeñez reviste importancia en el tema que nos ocupa: se trata del modo de resolver la esquina, sobre todo, en la planta inferior; hay en ella una ley de formación clásica de la arcada que la conforma en la que sobre cada soporte va adosada una pilastra coronada por un capitel jónico.

Los arcos en su arranque se apoyan sobre una imposta que se ve interrumpida para dejar intacto el fuste de cada pilastra. Hasta aquí todo es normal. La «anomalía» aparece al llegar a la esquina en la que para no aumentar el tamaño del soporte y mantener al mismo tiempo la ley de formación, la pilastra se ve reducida a la mínima expresión, produciendo un resultado casi grotesco en el que las volutas del capitel, por seguir llamándolo así, pierden absolutamente su significación convencional y se convierten en una forma absurda como si al aplicar un espejo para ver aparecer la otra cara del claustro, no hubiésemos escogido el punto correcto del soporte y la imagen apareciese disminuida y distorsionada.

Se entiende que la solución «convencional» podría haber sido, bien aumentar el soporte hasta que la pilastra de la esquina tuviese unas dimensiones «normales» (la mitad hacia cada lado del claustro, por ejemplo, o incluso una a cada lado), bien hacer desaparecer la pilastra si el objetivo era no aumentar el tamaño del soporte.

La solución de Bramante no es ésta, es utilizar el mismo criterio, «pase lo que pase», en la configuración de la esquina que en cualquier otro lugar. El resultado entonces, resulta cuando menos, sorprendente.

Reflexiones similares pueden verificarse en torno a otra edificación de Bramante:

El templete de San Pedro in Montorio en Roma, coetáneo a Santa María della Pace.

Si hay alguna ley de formación en el planteamiento inicial de este edificio, ésta es su disposición decididamente radial. Tal es así que un problema a resolver es el cambio de escala que necesariamente ha de producirse entre las columnas asociadas al patio, que por su disposición radial tienen un intercolumnio mayor que las asociadas al templete, y éstas. (Figura 43).

Se estable así la ley de modo que cada radio se «ve dibujado» por la pilastra del templete, vinculada a una columna y ésta a una columna del patio, a su vez vinculada a una pilastra, en un orden creciente de dentro a fuera.

La ley es clara. Pero la «anécdota» vuelve a plantearse al proponer las puertas de acceso al templete, pues éstas se harían demasiado pequeñas si se respetasen las pilastras. Lo «normal» sería bien hacerlas desaparecer allá donde apareciese una puerta, bien separlas ligeramente.

Bramante opta por mantenerlas en lo posible, es decir, coloca la puerta y las pilastras se ven entonces «cortadas» por ella, en una solución que de puro rigurosa, otra vez, genera un resultado nuevamente sorprendente. (Figura 44).

En realidad, Bramante está subrayando algo ya mencionado aquí en la primera parte: «Que la utilización de un método racional de un modo insistente, puede generar categorías de respuesta, circunscribibles en el ámbito de lo absurdo».

Hay en todo ello, una especie de voluntad por parte de Bramante, de ir «perfilando» una crítica, casi imperceptible, pero que ya apunta a una dirección clara.

Dice Giulio Carlo Argán en su libro «La arquitectura barroca en Italia»⁽³⁵⁾, que

«... nadie atribuye ya a Miguel Angel «padre incorrupto de hijos corrompidos» la paternidad del Barroco, pero lo cierto —continúa Argán— es que la arquitectura de Miguel Angel es una de las causas principales de la crisis del clasicismo naturalista de Bramante y Rafael».

En efecto, las cotas alcanzadas por Bramante y Rafael en esa concepción del Arte que para los críticos del XVIII será la quinta esencia de la «belleza natural», arquitectónica en Bramante y pictórica en Rafael, se verán ahora «contestadas» por las posturas de Miguel Angel y Leonardo da Vinci. Posturas que si bien difieren entre sí, establecen nuevas vías de acercamiento a la obra de Arte.

Los últimos años del XV se habían visto, en esa concepción del arte que situaba a la «belleza» como fin último, frente a la «verdad», invadidos por lo que se ha dado en llamar artes menores: orfebrería, muebles, etc.

Las posiciones de Leonardo y Miguel Angel no dejan de ser una reacción contra ese «esteticismo» que si bien en Leonardo se dibuja desde una óptica científica, en Miguel Angel se sume en un «debate interno» moral, en un intento de conciliación de todas las tensiones que no son sino las de la época.

Miguel Angel se acerca así a la concepción de la «obra de arte total», «sintonizando» en cierto modo con el debate del XVIII para el que Miguel Angel será el ejemplo de la «belleza sublime»⁽³⁶⁾.

Miguel Angel se sitúa en una coyuntura peculiar: si por un lado existe en él una concepción de la arquitectura casi escultórica que lleva implícita una unidad plástica de todo el conjunto en donde una cornisa, por ejemplo, trasciende de su papel de ornamento para convertirse en un elemento ordenador de un conjunto «escultórico» mayor, también existe otra idea absolutamente heterodoxa, al menos desde la óptica clásica anterior al Quinientos. Me refiero a la fantasía netamente personal que va configurando cada ventana, cada cornisa... cada elemento de la arquitectura de Miguel Angel.

Me parece obligado aquí citar las palabras que de una comparación de una pieza del «Palazzo Pandolfini» de Rafael y de un nicho de la capilla de los Médici de Miguel Angel, establece J. Summerson, que dice refiriéndose al segundo:

«... tiene, justo es reconocerlo, elementos importantes que también están en la obra de Rafael: pilastras, frontón, arquitrabe, pero todos están reformulados y llenos de lo que un crítico vitrubiano llamaría errores de bulto. ¿Son dóricas las pilastras o qué son? ¿Qué sentido tienen esas rupturas de la línea curva del frontón? ¿En virtud de qué regla o precedente puede deslizarse una moldura de arquitrabe hasta el interior del tímpano y apoyar sus agudos codos sobre la cornisa?

Realmente, esta obra es casi una escultura abstracta»⁽³⁷⁾.

Pero Miguel Angel aún llega más lejos en la escalera de la Biblioteca Laurenciana. (Figura 45).

Desde la configuración de la propia escalera (su situación, su forma, su tamaño) con relación a la puerta de acceso, al espacio que la rodea hasta ese modo de implantar las pilastras, cuya singularidad no es preciso subrayar aquí, están hablando de esa manera «heterodoxa» de entender la arquitectura donde sólo la capacidad crítica de Miguel Angel y la finura con que dibuja el espacio evitan que el resultado raye lo grotesco, pero que en cualquier caso deja asomar esa actitud entre lo irreal y lo provocador, entre lo onírico y lo crítico.

Y podríamos aquí alargar este recorrido; recuérdense las «singularidades» que cita Venturi en «Complejidad y contradicción en la arquitectura» aquellas ventanas del Vaticano de menor tamaño que los capiteles de las pilastras adyacentes, etc., etc.

Actitud que no escapa en los frescos de la Capilla Sixtina, donde toda ella se sume en una dialéctica entre lo estático y lo dinámico, entre la violen-

cia de algunas figuras humanas y la suavidad del colorido de sus ropas, entre el enmarque arquitectónico que obsesivamente va dibujando el techo, hasta el posterior renuncia a él en la escena del Juicio Final, donde unas figuras, las del cielo, se suspenden en el espacio subrayado por el «leve salto de escala» de la figura de Cristo, mientras las del infierno se aplastan de un modo sórdido en un primer plano, el más cercano al espectador.

Es esta capacidad dialéctica y crítica de Miguel Angel una de esas causas a las que se hacía referencia antes que «provocaron» la crisis del clasicismo naturalista de Bramante y de Rafael.

«Crítica y experimentalismo» en otra dimensión ya, a la comentada de Bramante.

Si en Bramante lo experimental se subordina en aras de unas «leyes de composición», en Miguel Angel hay una voluntad de dar un paso más, de «sublimar» de algún modo esas leyes de composición:

«... ante todo, hay que ligar estrechamente experimentalismo e infracción de códigos»⁽³⁸⁾.

Dice Tafuri. Y en efecto, ambos van ligados en la arquitectura de Miguel Angel, sometida en él a algo muy parecido a un juego, sin tratar de incluir en esta palabra ninguna connotación peyorativa, sino todo lo contrario, entendiendo la arquitectura de un modo vital e introduciendo en su «gramática» claves nuevas, incluso a riesgo de caer en adjetivos como grotesco.

Y es aquí donde aparece ese «distorsionar» la realidad e ironizar sobre ella. La realidad clásica, la heredada de Alberti, de Bramante, realidad que aparece decididamente ya «desvirtuada» con Julio Romano.

En efecto, lo que en Bramante es apenas imperceptible, y en Miguel Angel se convierte en una «leve penetración crítica» con palabras de Tafuri⁽³⁹⁾, en Romano se convierte ya en una actitud provocadora, irónica y me atrevería a afirmar que en alguna de sus respuestas, hasta onírica.

El Palacio del Té en Mantua es una clara demostración de ello. Figuras 46 y 47.

No basta ya la expresividad y la fuerza de un almohadillado espectacular; Julio Romano recurre aquí al «juego» arquitectónico de una manera descarada introduciendo para ello una actitud, cuando menos, herética.

Comparte un plinto para columnas de diferente escala, asocia una clave enorme para un arco pequeño y al revés, deja descolgar esos triglifos de una manera absurda y el resultado roza al menos el mundo de lo

surreal⁽⁴⁰⁾, en donde la arquitectura entendida de un modo teatral, esceno-gráfico, se convierte ahora en un acto de «provocación».

Coherentemente, los interiores del Palacio dejan asomar la misma actitud. La sala de los Gigantes, donde Romano funde la pintura y la arquitectura en aras de un efectismo sólo explicable dentro de la coyuntura manierista, no es sino la puesta en evidencia, la manifestación de las «tensiones» que dibujan la época.

Hay en todo ello una especie de intento de entrar en el ánimo del espectador de una manera nueva, por un lado «inventada» y por otro asumiendo un determinado pasado. Porque a pesar de todo, sigue habiendo una «corrección» en la obra de J. Romano. Su peculiaridad hay que buscarla más en aquel intento de compatibilizar tradición-innovación que en aquellos aspectos que le acercan a la «herejía». Aunque sean estos últimos los que nos vayan aproximando a ese proceder surrealista. Y en este sentido hemos de reconocer aquí, el parentesco evidente entre «la sala de los Gigantes» y alguna forma del léxico de lo surreal, aunque éste (el parentesco) no fuese explicable sin ese «intento de compatibilización» que caracteriza al manierismo.

Pero en este breve recorrido se puede llegar aún más lejos. Hay una obra que alcanza las más altas cotas de «provocación», de «herejía», dentro de la actitud que estamos analizando.

Una obra que a decir verdad, extralimita el ámbito de lo arquitectónico y se sitúa en un «lugar» cuyas claves van más allá de las propias leyes de composición o constructivas, o arquitectónicas en definitiva; una obra que se inscribe ya decididamente en el terreno de los sueños.

Me refiero al «Bosque sagrado» de Vicino Orsini en Bomarzo. (Figuras 48 y 49).

Todo en él se inscribe en el mundo de la fantasía. Desde las estatuas pétreas, más cerca de lo «monstruoso» que de lo ornamental, hasta las «arquitecturas» fundidas en la vegetación, empeñadas en reirse de sí mismas, sumidas en su juego que manipula hasta la ley de la gravedad, no hacen sino evidenciar su voluntad de explorar en alguna parcela humana que echa sus raíces en tiempos remotos.

Y aunque el método trazado no deja de apuntar aspectos «racionales» y así se extrae del párrafo de Benévolo:

«... No sólo los elementos que forman parte del canon artístico, sino también los saltos de escala típicos de Bramante y de sus continuadores, son utilizados con intención paradójica y evasiva en la Villa Orsini de Bomarzo»⁽⁴¹⁾.

No dejan de asaltarnos dudas acerca del género de actitud de esta obra; o dicho de otro modo y generalizando: ¿Es identificable el término Manierismo con la actitud anticlásica?

En el caso de Bomarzo no creo ni que sea posible asimilarlo en su integridad a uno o a otro concepto aunque sean éstos separables. Su realidad, más bien, hay que asumirla dentro de una línea que desde el medioevo y pasando por la «Hypnerotomachia Poliphili» de Francesco Colonna⁽⁴²⁾, se inscribe en una especie de intento de compatibilización entre arte, ciencia y magia y, por lo tanto, parece salirse tanto del Manierismo, en el sentido aquí mencionado de resolver la relación tradición-innovación, como de una actitud anticlásica cuyas

«... Herejías, pueden ser asimiladas como verificaciones despiadadas de los principios primeros del universo clasicista»⁽⁴³⁾.

Bomarzo, así entendido, libraría una batalla singular, pero no por ello dejaría de insertarse en la óptica del Quinientos.

El resolver el debate (Manierismo-Anticlasicismo), por otra parte no nuevo, como señala Tafuri en «La arquitectura del Humanismo», sospecho que no tiene aquí excesiva trascendencia; el «dibujar» con precisión hasta donde una determinada actitud es circunscribible a un movimiento específico «limitado a algunos fenómenos artísticos peculiares» o bien es asimilable al propio debate de una época, no deja de ser una empresa, cuando menos compleja y habrá que reconocer que «todas» las obras del Quinientos se sumen en una actitud en la que subyace una dialéctica difícil y que sus diferencias habrá que buscarlas muchas veces incluso en la calidad de las respuestas por encima de la voluntad que las hubiese generado.

Por ello, las reflexiones de estas páginas no quieren ser un análisis más o menos crítico de una determinada época, sino, y como ya se ha señalado, un intento de esclarecer una determinada actitud.

Bomarzo entonces, al margen de que pueda o no considerarse una propuesta anticlásica, al margen de que se pueda o no inscribir en el Manierismo, al margen de que tenga sus propios precedentes, es la manifestación extrema de un comportamiento que en el Quinientos no tiene demasiado de anómalo.

En la Villa Orsini se ha operado con elementos racionales tomados incluso de Bramante, pero por alguna razón (el sueño de un «paranoico» en la novela de Mújica Laínez)⁽⁴⁴⁾ o simplemente una voluntad de provocación, se han «combinado» de tal manera, que el resultado invade el mundo de lo fantástico, de lo onírico, de lo surreal. Por lo que quiera tener de «má-

gico», por lo que quiera tener de anticlásico o por ser una respuesta «estereotórea» a las contradicciones de una época, lo cierto es que Bomarzo, se sitúa entre lo sórdido y lo divertido, entre lo mágico y el juego, precisando así otra vez, las pautas por donde se desarrolla el ámbito de lo surreal, en una voluntad decidida de entrar en esas parcelas de la conciencia «nuevas» y «pretéritas» que para el «surrealismo» serán después el campo hacia donde dirija toda su actividad.

Por supuesto, que todas estas actitudes mencionadas, distan mucho entre sí.

«... Basta comparar la obra de Julio Romano con las intersecciones de la arquitectura y escultura, primero en la obra de Giuliano de Sangallo y luego en la de Miguel Angel, para medir la distancia que separa una actitud irónica de una leve penetración crítica»⁽⁴⁵⁾.

En cualquier caso es entender la arquitectura como un juego. Juego vital y sutil en el caso de Miguel Angel y juego grotesco tal vez en el de J. Romano, pero en ambos subyace algo de ese comportamiento «anómalo», que en Miguel Angel aún alterando muchas de las claves del lenguaje, no compromete lo sustancial, la Biblioteca Laurenciana sería un claro ejemplo de ello. Mientras que Romano incide e incluso desvirtúa esa sustancialidad. En realidad habrá que comparar la propia personalidad de cada uno de ellos y no nos debe caber ninguna duda en cuanto a la radical diferencia de los objetivos perseguidos por cada uno, que si en Miguel Angel parece ser un planteamiento en que no busca sino «el sello directo de la obra divina»⁽⁴⁶⁾, en Romano parece acercarse a una concepción mucho más profana y pragmática de la propia arquitectura.

Debo decir, no obstante, que no se tomen los ejemplos expuestos como un proceso lineal en que cada uno genera al posterior, primero, porque ni siquiera lo son en el tiempo: cuando J. Romano inicia el Palacio del Té, Miguel Angel a pesar de ser veinticinco años mayor, aún no ha realizado nada de arquitectura. Segundo, porque no se trata de establecer ninguna evaluación cualitativa sobre las obras de Bramante, Miguel Angel, etc., sino constatar la presencia de un proceder que va de lo casi imperceptible y en cierto modo anecdótico, a lo ya comentado para Bomarzo, pero que en cualquier caso se inscriben dentro de la «familia espiritual» surrealista.

Cabría entonces y a modo de conclusión de estas reflexiones, el reconocer al menos la licitud de asociar en algún momento dado, el término «surrealismo» a la arquitectura.

Puede que no quepa hablar de «arquitectura surrealista» en el sentido convencional, de «corpus» estilístico, y vinculado a un momento histórico concreto, pero a mi juicio, se impone la necesidad de admitir que en determinados momentos caminan juntos. De lo contrario, no son fácilmente comprensibles ciertas posiciones de la arquitectura o al menos éstas adquieren cierta coherencia admitiendo en su análisis la condición surrealista como actitud íntimamente ligada en muchos casos a ciertas fases de la proyectación y, por lo tanto, del hecho arquitectónico.

NOTAS AL CAPITULO II

- 1.-José Ignacio Linazasoro, «Permanencias y arquitectura urbana». G. Gili. Barcelona, 1978.
- 2.-Arnold Hauser, «Conversaciones con Lukács». Ed. Guadarrama. Barcelona, 1979, pág. 80.
- 3.-Manfredo Tafuri, «La arquitectura del Humanismo». Xarait. Madrid, 1978.
- 4.-Marcel Duchamp, «Escritos. Duchamp du signe». G. Gili. Barcelona, 1978, pág. 177.
- 5.-William Gaunt, «Los surrealistas». Barcelona, 1973.
- 6.-William Rubin, «De Chirico et la modernité», artículo que forma parte del catálogo general de la exposición «Giorgio De Chirico», del Centre Georges Pompidou. París, febrero-abril 1983.
- 7.-«La perspectiva de la Renaissance projette l'image d'un espace sans danger et parfaitement franchissable. A l'inverse, les plans inclines de De Chirico créent un espace qui lorsqu'il n'est pas absolument bouche, se relève peu profond et vertigineux». De William Rubin, obra citada, pág. 13.
- 8.-Revista «Arquitectura», n.º 214. Antón Capitel, «La pintura de Giorgio De Chirico y la arquitectura del XX».
- 9.-Aldo Rossi: «Arquitectura y ciudad: pasado y presente». Septiembre de 1982 de «Para una arquitectura de tendencia». Escritos 1956-1972. Barcelona, 1977, pág. 295.
- 10.-«... aquella relación singular y, sin embargo, universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar». Aldo Rossi, «La arquitectura de la ciudad». G. Gili. Barcelona, 1971, pág. 157.
- 11.-Quizá la propuesta de Rossi para Roma Interrotta sea el único momento y probablemente por lo que encierra de juego, donde podamos encontrar un proceder decididamente surrealista; pero esto será objeto de reflexión más adelante.
- 12.-Conocimiento profundo a través de Emilio Moya, familiar de Luis Moya y amigo del pintor.
- 13.-Antón Capitel, «La arquitectura de Luis Moya Blanco». COAM. Madrid, 1982.
- 14.-Antón Capitel, obra citada, pág. 14.
- 15.-Rafael Moneo. En el prólogo de «La arquitectura de Luis Moya Blanco», obra citada, pág. 10.
- 16.-Marcel Duchamp, obra citada.
- 17.-Antón Capitel, obra citada, pág. 74.
- 18.-Primer premio del mencionado concurso.
- 19.-Antón Capitel, obra citada, pág. 83.
- 20.-José Ignacio Linazasoro, «El proyecto clásico en arquitectura». G. Gili. Barcelona, 1981, pág. 23.
- 21.-Wolfgang Pehnt: «La arquitectura expresionista». G. Gili. Barcelona, 1975, pág. 7.
- 22.-Arnold Hauser, «Historia social de la literatura y el arte» (Tomo II). Guadarrama. Madrid, 1969, pág. 15.
- 23.-Arnold Hauser: «Origen de la literatura y del arte moderno. El Manierismo. Crisis del Renacimiento». Guadarrama. Madrid, 1974, pág. 34.
- 24.-Manfredo Tafuri: «Teorías e Historia de la arquitectura». Laia. Barcelona, 1970, pág. 135.
- 25.-Arnold Huser, «Origen de la literatura y del arte moderno. El Manierismo. Crisis del Renacimiento». Guadarrama. Madrid, 1974, pág. 36.
- 26.-Esta «conexión» con el surrealismo no es mía. El mismo Arnold Hauser en su «Historia social de la literatura y el arte» (obra citada) afirma:
 «... la más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí, en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetivos con la mayor concentración y la más aguda observancia de la realidad. En algunos detalles recuerda al surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte moderno en los sueños fantásticos de F.Kafka...»
 Volumen II, pág. 17.

- También algunos críticos alemanes de principios de siglo mantienen un intento de establecer una conexión histórica entre Manierismo y Surrealismo.
- 27.—Arnold Hauser, obra citada, pág. 18.
 - 28.—Abundando en esta idea, Simón Marchán en su libro «La estética en la cultura moderna. De la Ilustración de la crisis del Estructuralismo». G. Gili. Barcelona, 1982, afirma:
«... El hecho de que ciertos sucedáneos de los sistemas estéticos no renuncien, en ocasiones, a erigirse en claves universales, es la continuada comprobación de la pervivencia larvada del clasicismo como ideal epistemológico y artístico». (Pág. 323).
 - 29.—Ver «El revival», de Giulio Carlo Argan de «El pasado en el presente». Barcelona, 1977.
 - 30.—Arnold Hauser, obra citada, pág. 257.
 - 31.—John Summerson, «El lenguaje clásico de la arquitectura». G. Gili. Barcelona, 1978, pág. 37.
 - 32.—Leonardo Benévolo, «Historia de la arquitectura del Renacimiento». Tomo I. G. Gili. Barcelona, 1981, pág. 363.
 - 33.—Manfredo Tafuri, «La arquitectura del Humanismo», pág. 50.
 - 34.—Manfredo Tafuri, obra citada, «La arquitectura...».
 - 35.—G. C. Argan, «La arquitectura barroca en Italia». Nueva visión. Buenos Aires, 1957, pág. 8.
 - 36.—G. C. Argan, «El cinquecento italiano y el idealismo», colaboración en «El arte y el hombre», de René Huyghe.
 - 37.—John Summerson, obra citada, pág. 48.
 - 38.—Manfredo Tafuri, «Teoría e historia de la arquitectura», pág. 136.
 - 39.—Manfredo Tafuri, obra citada, pág. 147, «Teoría e...».
 - 40.—Para John Summerson es
«... una obra irracional, impresionante», obra citada, pág. 46.
 - 41.—Leonardo Benévolo, obra citada, pág. 472.
 - 42.—Francesco Colonna, «Hypnerotamachia Polophili». Murcia, 1981. Edición original: Venecia, 1499.
 - 43.—Manfredo Tafuri, «La arquitectura del Humanismo», pág. 124.
 - 44.—Manuel Mújica Lafnez, «Bomarzo». Planeta. Barcelona, 1981.
 - 45.—Manfredo Tafuri, obra citada, pág. 147, «Teoría e...».
 - 46.—Manfredo Tafuri, obra citada, pág. 56.

ILUSTRACIONES AL CAPITULO II

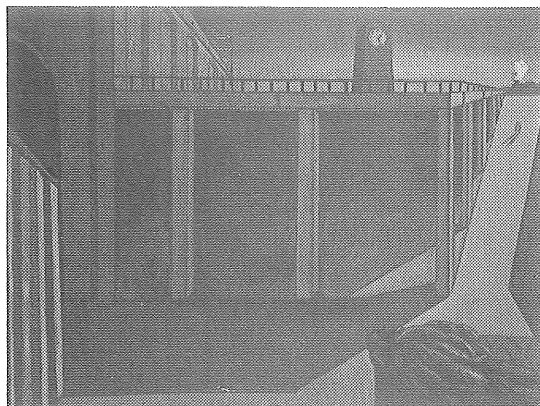


Figura 28.—«Estación de Montparnasse», 1945, De Chirico. (Mélancolie du départ).

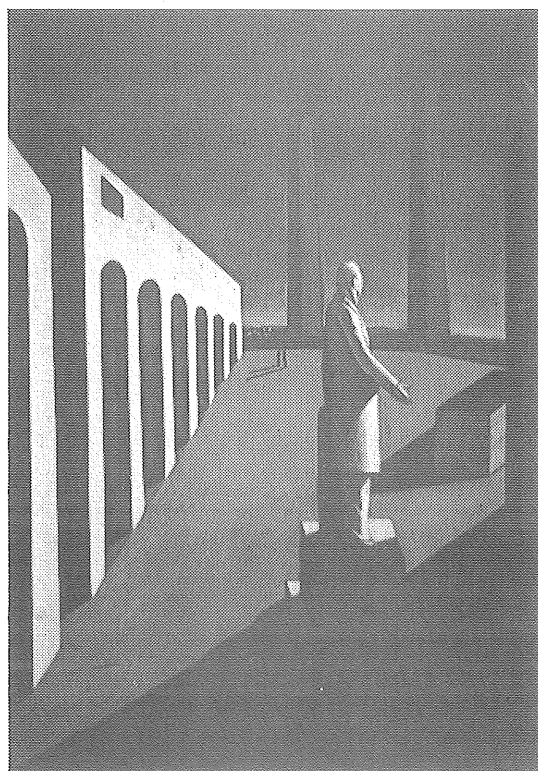


Figura 29.—«El enigma de un día», De Chirico.

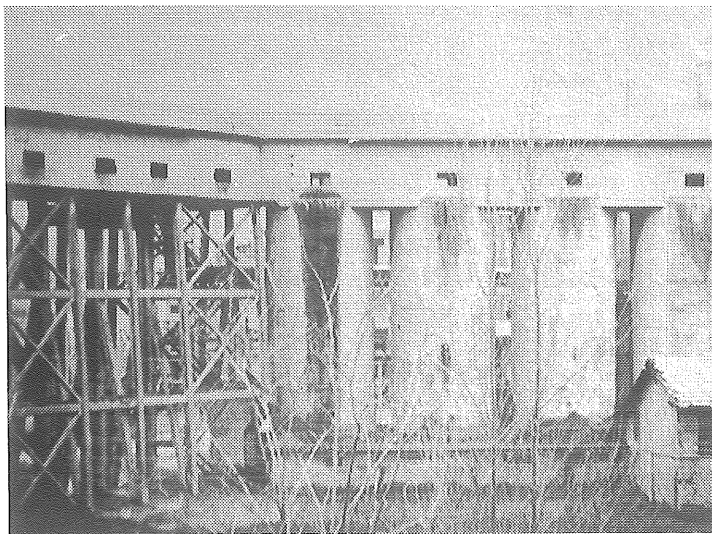


Figura 30.—Fábrica de cementos El Cangrejo. Olazagutía, Navarra.

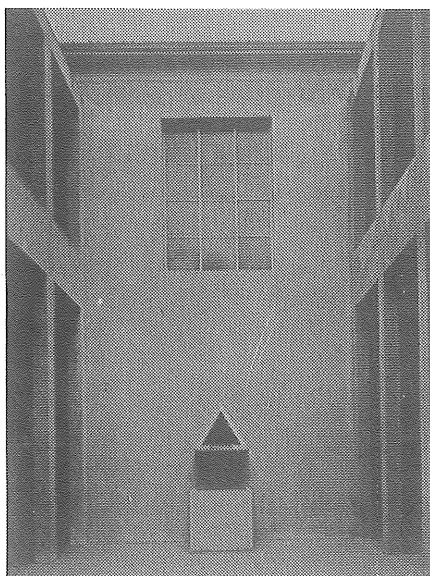


Figura 31.—Escuela de Brioni, Aldo Rossi.

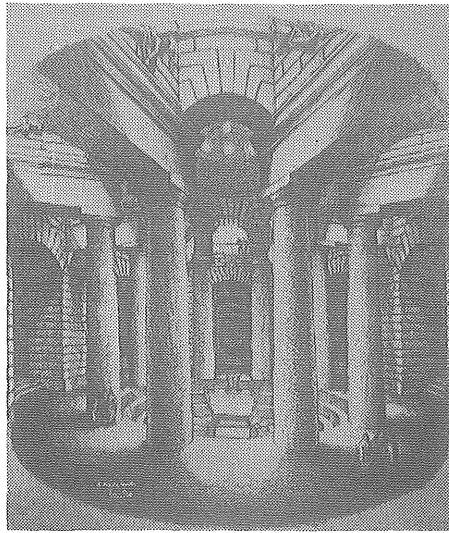
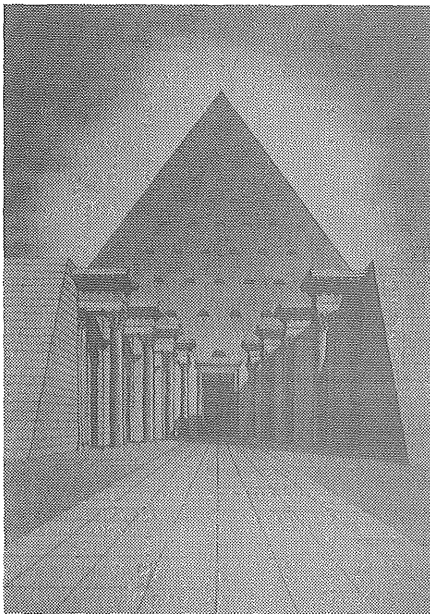
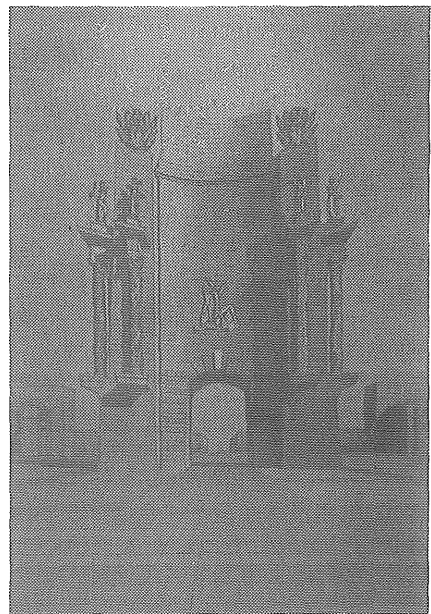


Figura 32.-Cripta del «sueño», Luis Moya.



**Figura 33.-Pirámide del «sueño»,
Luis Moya.**



**Figura 34.-Arco del Triunfo del «sueño»,
Luis Moya.**

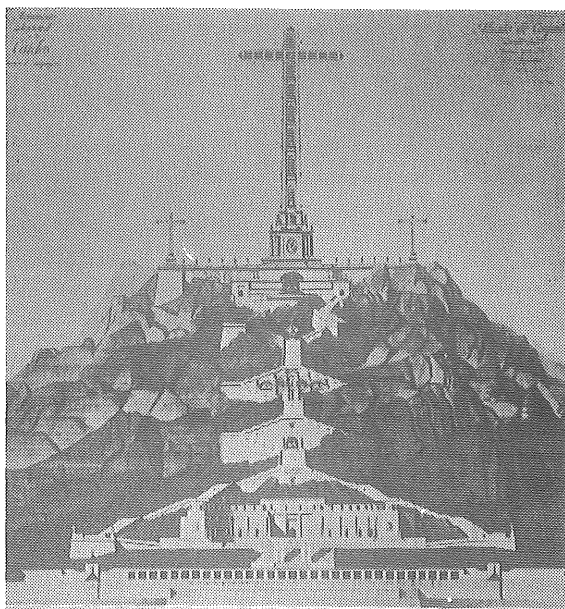


Figura 35.—Proyecto «Cruz del Valle de los Caídos», Luis Moya, E. Huidobro, M. Thomas.

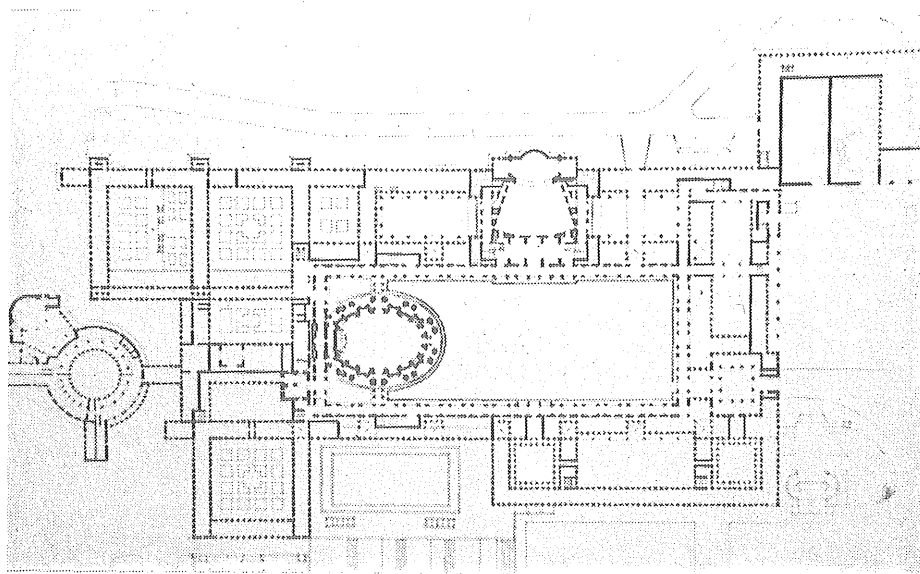
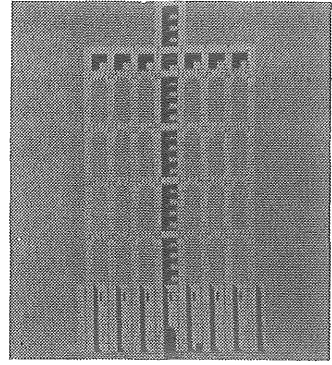
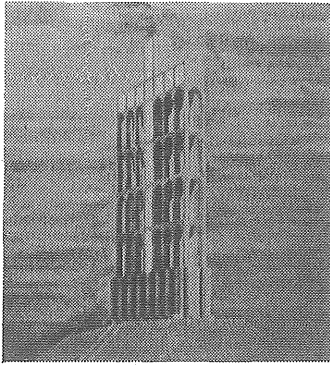


Figura 36.—Universidad Laboral de Gijón. Planta, Luis Moya.



Figuras 37 y 38.—Proyecto «Cruz del Valle de los Caídos», F. Cabrero.

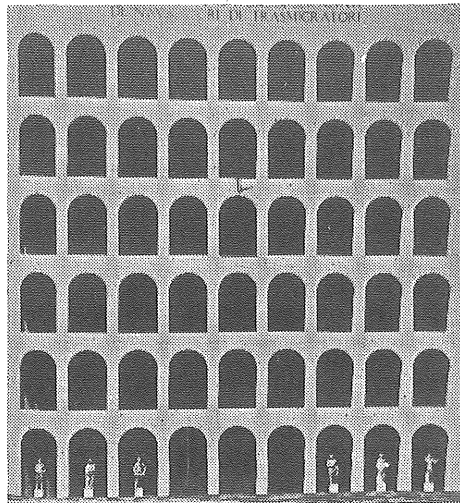


Figura 39.—Palacio de la Civilización del Eur.



Figura 40.—Proyecto de Monumento en Karachi, F. Cabrero.

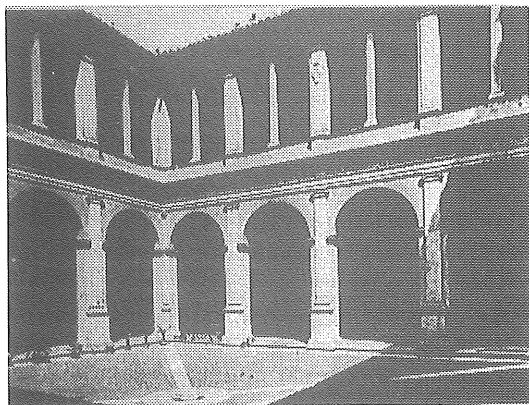


Figura 41.—Claustro de Santa María della Pace. Roma. Bramante.

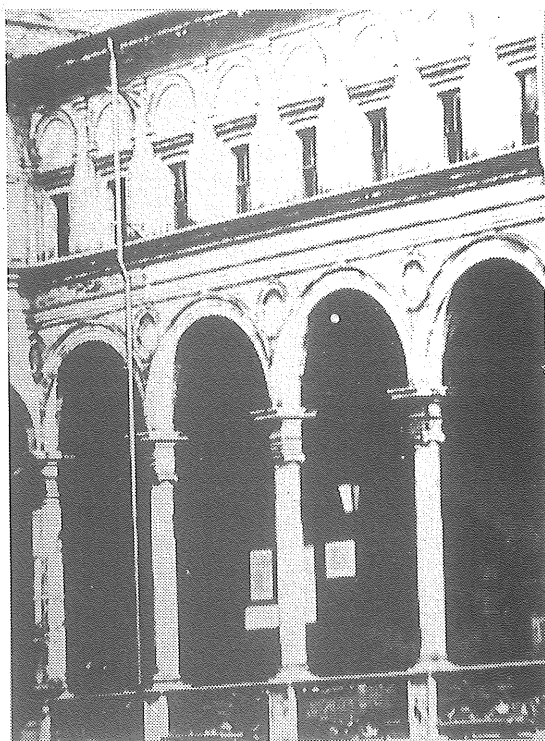


Figura 42.—Claustro de Sant' Ambrogio. Milán. Bramante.

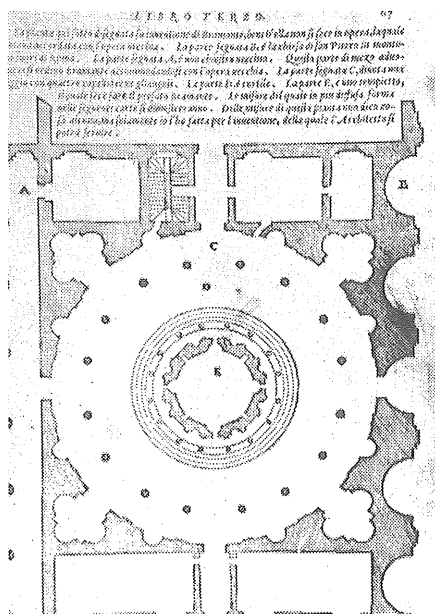


Figura 43.—Planta de S. Pietro in Montorio (de Serlio). Bramante.

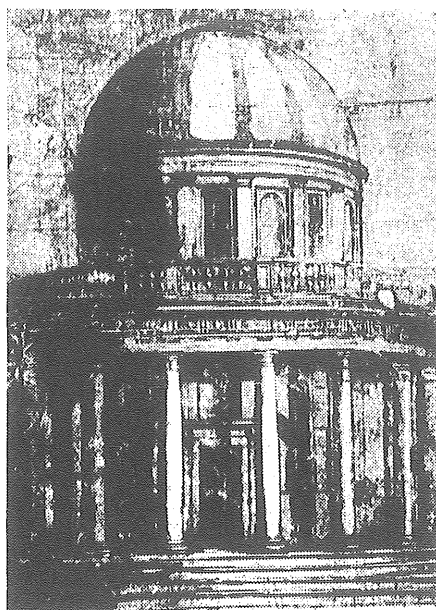


Figura 44.—S. Pietro in Montorio. Temples. Bramante.



Figura 45.—Entrada Biblioteca Laurenciana. Florencia. Miguel Angel.

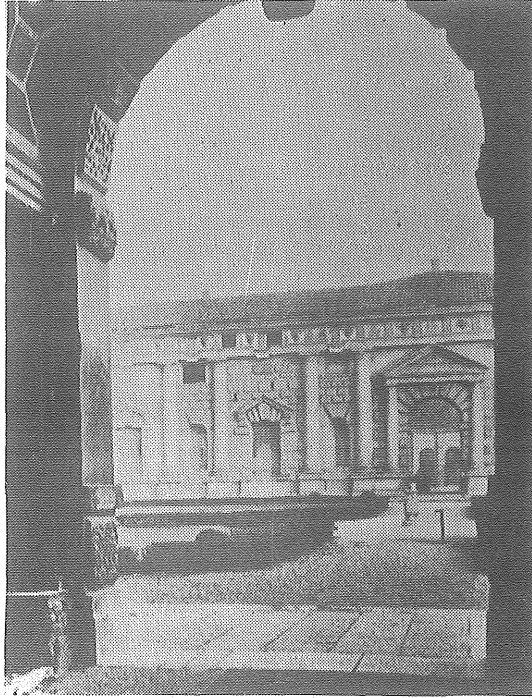


Figura 46.—Palacio del Té. Mantua. Julio Romano.

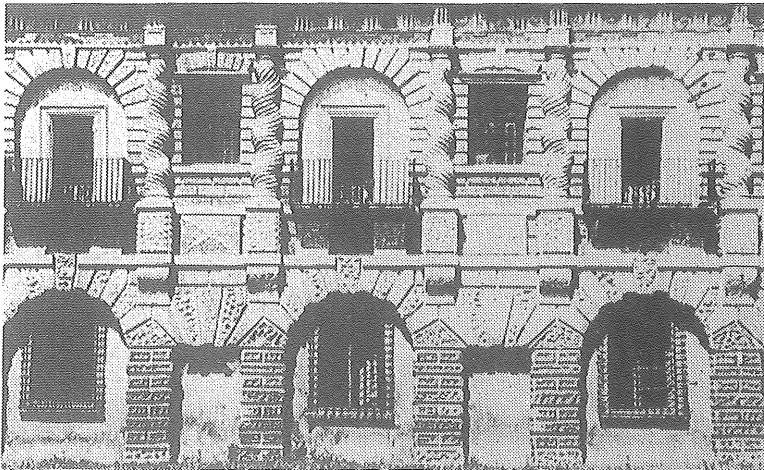


Figura 47.—Palacio del Té. Mantua. Julio Romano.

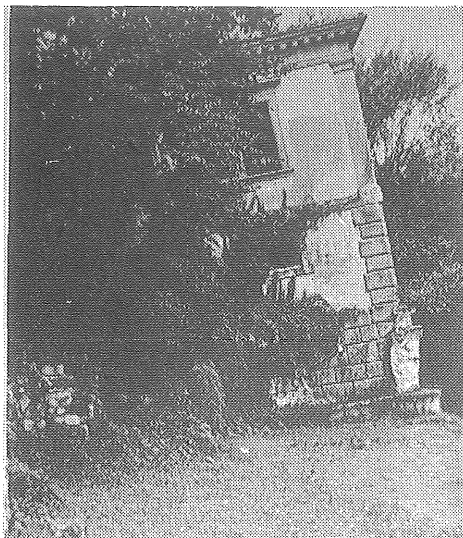


Figura 48.—Bosque Sagrado de Bomarzo (casa inclinada).

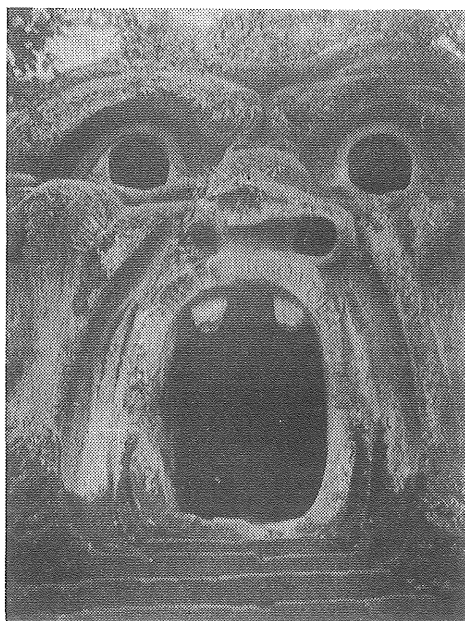


Figura 49.—Bosque de Bomarzo.

CAPITULO III

ENTRE LO GROTESCO Y LO METAFISICO

III.1.–Realismo y Surrealismo.

**III.2.–Las coordenadas de lo posmoderno.
Del grupo Site a la arquitectura de la ciudad.**

III.1.-Realismo y Surrealismo.

Ya se ha hecho mención aquí de la complejidad que a todos los niveles presenta el siglo XX.

Tanto por lo que se refiere a los aspectos sociológicos, económicos y políticos, como los derivados de la intelectualidad y con el telón de fondo de un avance de lo tecnológico sin precedentes, que en cierto modo actuará de «detonante», se configuran las pautas sobre las que realizará su andadura el siglo XX.

No hay aquí ningún ánimo ni de establecer la casuística compleja que dibuja nuestra época, ni de plantear un análisis, que necesariamente debería ser profundo, sobre las diferentes líneas de pensamiento que cruzan el siglo.

Pero el tratar de constatar algunos aspectos de la coyuntura actual del debate arquitectónico, obliga a tomar el hilo de algunos de los vectores sobre los que se han configurado las últimas décadas.

Si aceptamos que el debate del presente siglo, o mejor, las coordenadas entre las que se desarrolla tienen su origen en el XVIII, habrá que admitir que los términos en los que se plantea en la actualidad no son sino un «eco» más o menos distorsionado, más o menos evolucionado de las vicisitudes de aquél.

Entendido así, el siglo XX nace entre dos líneas de fuerza en el terreno de la estética, que vienen del XIX y que podrían ser: por un lado, la «estética psicológica» y la «simpatía simbólica o proyección sentimental del yo en los objetos contemplados»⁽¹⁾; la «Einfühlung». Y por otra, la estética de la «pura visibilidad», capitaneada por K. Fiedler quien para Argán puede ser considerado un precursor no ya sólo de «la vanguardia», sino también del Movimiento Moderno⁽²⁾.

Dos líneas con multitud de parentescos, que a mi juicio, son ya un reflejo de actitudes posteriores como lo son por un lado el surrealismo y por otro el Movimiento Moderno.

Pero no son las únicas. El primer cuarto del siglo XX se podría caracterizar en ese sentido por la ruptura entre «la realidad» y las «realidades expresadas». El «lenguaje» adquiere así una especie de autonomía propia. No es ya el instrumento con el que contar la realidad. El Impresionismo, por ejemplo, se había impuesto contra el Naturalismo, anteponiendo el color o la luz al objeto representado. El Cubismo «fragmentará» el espacio frente a una concepción «unitaria» del mismo.

Se suceden así diferentes opciones incluso individuales con «vocación» todas ellas de generalizarse.

Crece el compromiso de cada artista. Ya no es su misión como antaño el realizar una obra lo mejor que pueda dentro de unas «claves» concretas, ahora cada opción «artística» lo es ideológica. Así el positivismo podríamos decir iluminó al Naturalismo. El marxismo a los realismos, la «Einfühlung» al Expresionismo, el psicoanálisis al surrealismo⁽³⁾.

Y todo ello multiplicado y acelerado por los avances tecnológicos pudiendo hablarse ya de los «mass-media» que no hacen en este sentido, sino acrecentar esa especie de carrera desaforada.

Se superponen así, líneas de pensamiento y, por tanto, de expresión, afines unas veces y contradictorias otras, y el debate desde la década anterior a la «gran guerra» (14-18) adquiere una aceleración inusitada.

En todo ese «mare magnum» de líneas de pensamiento que caracterizan el siglo, dos de ellas parecen dibujadas con más precisión: aquella que podría reunir en torno a sí a lo que podríamos llamar la «familia expresionista» y la configurada por todas las tentativas formalistas.

División ésta que emparenta con la ya mencionada aquí en el capítulo I, de Simón Marchán que la enunciaba como «el vector de la interpretación» y el «vector de la formalización» y que desde algún punto de vista no son sino un resumen de la compleja dialéctica del siglo XX.

Dialéctica que si damos por buena las interpretaciones de Hauser y

Lukács a las que hacía referencia en el capítulo II, generan, en cierto modo la aparición del surrealismo (*tertium datur*), como una salida frente a las dos posiciones antitéticas⁽⁴⁾.

El surrealismo, así, tratará de eludir a una y a otra, pero por ello mismo, compartirá aspectos de ambas.

Efectivamente no son escasos los puntos de contacto entre Expresionismo y Surrealismo, por ejemplo. Aunque por un lado podían considerarse antagónicos, poseen ciertas facetas, ciertos comportamientos emparentados entre sí.

El expresionismo ocupa una parcela muy acotada tanto en el espacio como en el tiempo. Si bien algo habría que decir de ciertos precedentes, como «El grito», de Munch, en el que de algún modo están ya presentes algunos de los «mecanismos» expresionistas, daremos por válida la tesis de W. Pehnt que lo sitúa entre 1910 y 1925 en Europa y fundamentalmente en Alemania⁽⁵⁾.

Impulsado inicialmente por el Kaiser e influido por el «Jugendstil» e incluso por el «Art Nouveau» y el «Modernismo», el expresionismo se dibuja como un movimiento cultural y como tal, incidirá en la arquitectura.

Si aunque para Giedion

«... El expresionismo no podía ejercer influencia alguna sobre la arquitectura»⁽⁶⁾.

por los condicionamientos que éste tiene en cuanto a utilidad, materiales, métodos constructivos, etc.

Para Pehnt

«... La arquitectura (...) nunca viene determinada por las condiciones externas (...). Los factores tangibles que condicionan la arquitectura dependen a su vez en cierta medida del estilo imperante en su tiempo»⁽⁷⁾.

Y en este sentido me atrevería a añadir que la arquitectura no sólo suele «asumir el estilo imperante en su tiempo», sino que incluso llega a adelantarse a intuir problemas en claves arquitectónicas aún sin estar descubiertos «tecnológicamente»⁽⁸⁾.

Acaso el tesoro de Atreo ¿no es la intuición de una cúpula antes del «descubrimiento» de ésta?

O ¿no son los jardines de Versalles la premonición del París de Napoleón III, como si ya estuviese no sólo intuida sino dibujada una «forma» de ciudad y sólo hubiese que esperar una coyuntura que la hiciera viable?

No creo por tanto que la arquitectura esté tan limitada como pretende

Giedion, por factores de utilidad o constructivos, y en cualquier caso basta una ojeada a la arquitectura de este período para darle la razón a Pehnt.

Así entendido, admitiremos entonces la existencia de una «arquitectura expresionista» como parcela autónoma de lo que podríamos llamar el fenómeno expresionista.

El expresionismo basa sus raíces en una concepción escatológica del universo, una desconocida «religión» del futuro.

«... allí donde nace una nueva verdad salvadora, una nueva idea religiosa, es probable también que tenga lugar el florecimiento del arte»⁹.

La arquitectura resultante adquiere consecuentemente una imagen entre lo megalómano y lo ancestral. Son continuas las referencias al gótico como síntesis de una conjunción entre «lo divino y lo humano». Es en cierto modo la catedral entendida como «civitas Dei»⁽¹⁰⁾, en los términos medievales.

De este modo y sobre todo a partir de 1918, la catedral adquiere la categoría de mito, de imagen resumen de una cierta filosofía.

Del mismo modo se genera lo que podríamos llamar la mitificación de algunos materiales como el cristal o de algunas formas naturales como las «grandes montañas».

Surgen con la categoría de lo arquetípico las «ideas» de torre y caverna⁽¹¹⁾.

Y las plantas del proyecto para los Festivales de Salzburgo de H. Poelzig, el del teatro del pueblo de W. y H. Luckhardt, el de la Sala de conciertos de Finsterlin o los diseños de B. Taut, L. Feiniger, etc., no hacen sino demostrarlo.

Y éste será realmente el único punto de contacto, el único aspecto afín a la actitud surrealista. La «utilización» de arquetipos. Porque si bien es cierto que tal vez el máximo empeño de ambos, se remita a una «transformación del mundo», no lo es menos que la manera de plantearla uno y otro, expresionismo y surrealismo, difiere entre sí ciento ochenta grados.

Porque hay que tener presente que a partir de 1917 (año en que el surrealismo fue así «bautizado»), ambos «movimientos» son coetáneos y que lo que para uno, el expresionismo, se convierte en un objetivo a alcanzar, aquella «nueva idea religiosa», para el otro no es más que el blanco de todas sus iras, de muchas de las facetas provocadoras del surrealismo.

Lo que unos elevaban a la categoría de mito, era paralelamente despreciado e incluso ridiculizado por los otros.

Así mientras el gótico se convertía para el expresionismo en una espe-

cie de «raison d'être», Dalí convocaba en Barcelona (1926) una manifestación (en realidad, Dadá) en la que proponía la destrucción del Barrio gótico⁽¹²⁾.

O compárese el ya mencionado principio surrealista de colocar las cosas fuera del lugar al que están destinadas, en aquel juego descontextualizador regido muchas veces por el azar, con pensamientos como el de B. Taut:

«... el artista asigna a cada cosa un lugar (...), la luz lo ilumina todo».

Donde subyace esa concepción del artista, heredada de la idea de genio en los términos de Nietzsche, y que, poco tiene que ver con la de los surrealistas.

Pero esto no quiere ser una comparación de ambas actitudes; sino un intento de evidenciar lo que de antagónico encierran.

A pesar de todo se producen situaciones en uno, que en cierto modo llegan casi a identificarse en su proceder con el otro.

Tal es el caso de H. Obrist (1862-1927).

«... en silencio diseñó fantasías que creo yo, van mucho más allá del expresionismo. Son simples bocetos, sueños»⁽¹³⁾.

Y de hecho su filosofía no coincide demasiado con las proclamas expresionistas. Frente la fe de éstas en esa manera mística, religiosa de entender el arte, Obrist opone un escepticismo mucho más asimilable a los planteamientos surrealistas incluso antes que lo hicieran ellos, según se desprende de las reflexiones de Pehnt hace sobre el libro de Obrist «Neve Möglichkeiten in der bildeueden Kunst» (1903)⁽¹⁴⁾.

Pero en todo caso habrá que reconocer que estos puntos de contacto entre lo expresionista y lo surrealista se inscriben en la acelerada dinámica del siglo y poco nos debe extrañar que se produzcan.

Son en efecto esos apuntes de Poelzig (figura 50) o la maqueta para un monumento de Obrist (1902) (figura 51), sobre las que se pueden hacer reflexiones similares a las realizadas sobre Moya y donde otra vez está presente esa idea mítica de ascensión, donde una espiral surge de la tierra y busca el cielo. Es otra vez la Torre de Babel, la misma Torre de Babel, que subyace en el Monumento a la III Internacional de Tatlin. (Figura 52).

Y si bien es cierto que en todos ellos parece haber una voluntad de subrayar su condición «terrenal», pues surgen éstos de la tierra como formando parte de ella, como queriendo manifestar incluso en su modo de

ascender (en espiral) que están sometidos a las leyes «racionales» a la gravedad, no es menos cierto que en cada caso el «objeto» resultante forma parte de lo que podríamos llamar el repertorio surrealista en cuanto que hace referencia a la concepción más atávica del universo y, por lo tanto, parece remitir otra vez a lo más profundo de nuestra memoria.

Pero el surrealismo también compartirá algunos aspectos de la «línea formalista» a la que se aludía en páginas anteriores.

Tomará de ella (o compartirá con ella), sobre todo de algunas experiencias cubistas, ciertos elementos que de algún modo acabará legitimizando. Elementos como el «collage», inherentes ya al proceder surrealista y que son «utilizados» aquí con fines que van más allá del ámbito puramente formal.

Concluamos, en suma, que el surrealismo efectivamente trata de eludir una y otra opción en la dialéctica planteada y se configura así como «tercer factor» en el debate de los años veinte. Por ello mismo no podrá evitar el tomar aunque sea tangencialmente, aspectos de uno y otro polo.

Pero paralelamente y tal vez como reacción al optimismo que subyace en toda postura utópica y en cierto modo, tanto expresionismos como formalismos lo fueron, y acrecentado por la situación política del período de entre guerras, podemos hablar de «los realismos» como una opción ideológica en el ámbito de la estética, que sin tratar aquí de establecer sus límites, habrá que reconocer que invade aquellas parcelas más vinculadas a los avatares de aquella sociedad europea: medios de comunicación, propaganda, etc., generándose de este modo uno de los vectores del siglo con más proyección y repercusión en el hecho artístico de aquellos años.

Se dibuja así un panorama, cuando menos complejo en cuyo seno nacerá y se desarrollará lo que se ha dado en llamar el Movimiento Moderno que consecuentemente estará todo él sometido a esas tensiones que caracterizan la época y que realmente dista mucho de esa imagen heredada que nos lo pinta como una actitud homogénea y perfectamente definida y definible. O ¿acaso se pueden meter en el mismo saco Ronchamp, Villa Mairea o el Seagram? Por poner ejemplos suficientemente significativos.

«... Ya es hora de arrumbar su fábula y desvelar el mito como lo que es, a saber, como una variedad de opciones cruzadas entre sí por unas líneas de fuerza paralelas, oblicuas y tangentes en poco parecidas a las versiones canónicas heredadas.

(... En todo caso, cuando nos unamos en la oposición a lo Moderno, habría que dejar caer una pregunta así de inocente: ¿De qué Movimiento Moderno se trata?»⁽¹⁵⁾.

Y me parece particularmente importante el señalarlo aquí, pues si realmente el debate actual de la cultura arquitectónica pasa por una «contestación» al Movimiento Moderno, adquirirá unos u otros matices en función de cómo se interprete el propio Movimiento Moderno. No serán de extrañar entonces las radicales diferencias de opciones que dibujan el panorama arquitectónico de las últimas décadas. Diferencias que no serían tan extremas si el Movimiento Moderno hubiese tenido la homogeneidad pretendida por la crítica durante mucho tiempo.

En todo caso, esa «disgresión» del Movimiento Moderno se inscribe en una actitud dogmática y desde ese punto de vista sí me parece necesario el establecer aquí unas precisiones que sin la voluntad de lo crítico, iluminen en cierto modo algunos de los aspectos heredados del Movimiento Moderno.

Hay una cualidad de éste, sobre todo, en sus orígenes⁽¹⁶⁾, que lo configura dentro de ciertas categorías del pensamiento derivado de Marx. Sin pretender entrar aquí en la dialéctica marxista, sin querer establecer hasta dónde, cómo y de qué manera, Marx condicionó o no las hipótesis de partida o las vías por donde transcurrió el Movimiento Moderno, hay una cosa clara: la concepción antropológica que se desprende de manifiestos, proclamas, y postulados del Movimiento Moderno, definen con claridad el concepto de «hombre»⁽¹⁷⁾ para el que se construye dicho Movimiento Moderno:

«... la religión se reduce a un proceso mental, y Dios ha muerto. El hombre, el ser auto-consciente y perfecto, superado en precisión por cualquier marioneta, aguarda ansiosamente los resultados de los alambiques, para ver si se encuentra también la fórmula del «espíritu».

(...) Llevará a cabo la construcción artística del hombre, que es solamente una imagen del edificio cósmico»⁽¹⁸⁾.

Cita extraída del manifiesto de la primera exposición de la Bauhaus en Weimar que evidencia esa concepción antropológica. Se podrían añadir en este sentido, muchas más. Me limitaré a remitir a una imagen que a mi juicio manifiesta inequívocamente la idea mencionada. Se trata de una página de «Bauhaus» de 1928⁽¹⁹⁾.

Lo ocupa un dibujo, figura 53, cuyo contenido no parece dejar lugar a equívocos. El hombre aparece aquí concebido como una máquina de funciones diversas donde ni siquiera figura el «aparato psíquico» bautizado entonces así por Freud, y aún nos cabría alguna duda en cuanto a su «intención» de no ser por lo que corona el dibujo «la astrología». Subrayando de este modo esa privación del sentido de libertad, ese «determinismo» que parece aquí presidir el comportamiento humano.

Podríamos decir, en consecuencia, que es éste el hombre, para el que se concibe la «machine à habiter» que es ésta la célula de la sociedad para la que se dibuja la «ville radieuse».

Coherentemente con esta idea y ante la disyuntiva que cada vez se va agudizando más entre «estandarización» e «individualización», que no es otra que «producción industrial» o «producción artesanal», el Movimiento Moderno opta por la primera⁽²⁰⁾.

De este modo todo haría suponer que la arquitectura a partir de ese momento sería entendida como una disciplina decidida a resolver problemas bajo una clave científica, lejos de planteamientos intuitivos y donde cada aspecto parcial fuese únicamente la respuesta a un problema concreto y avalada por supuesto por una «tecnología» que se entiende ya como «perfecta».

Bajo estas premisas y con el telón de fondo de los cinco puntos de Le Corbusier que adquieren en seguida la categoría de «dogma», podríamos imaginar la configuración de una ciudad hipotética surgida de esos postulados, que indefectiblemente debería ser homogénea, donde una vivienda y la de al lado en poco se diferenciarían y en donde el arquitecto debería desprenderse en consecuencia de la idea de «genio» más afín a otros momentos de la historia, a «romanticismos» a «expresionismos» o a aquella concepción de «L'art pour l'art» que venía del siglo XIX.

Pero realmente no fue así:

En el Movimiento Moderno, a pesar de las insistentes manifestaciones en ese sentido⁽²¹⁾, a pesar de la inequívoca voluntad de relegar la «forma» a un segundo plano, lo cierto es que cada edificio no deja de mostrar su decidida condición emblemática. Cada «objeto arquitectónico» se sume así en una actitud individualista empeñado en demostrar su nueva verdad, sintonizando tal vez con un fenómeno que Leonardo Benévolo llama «tendencia a teorizar» detectado entre los artistas de esa mitad del siglo XX⁽²²⁾.

No se pueden explicar de otro modo edificios como la Villa Schoroder, Villa Saboya o Villa Mairea.

Y qué podríamos decir de la Weissenhof en Stuttgart.

En ella, como es sabido, se dan cita gran parte de los pioneros del Movimiento Moderno, la barriada poco tiene que ver ya con las propuestas para Mathenesse o incluso Kiefhoek de Oud. En ella, cada edificio, muestra su desesperada voluntad de distinguirse de los que le rodean. El modo de resolver las azoteas, por ejemplo, se convierte en una especie de «más difícil todavía» en una lucha por la originalidad y en realidad por la forma. (Figura 54).

Y ¿acaso podríamos explicarnos desde una perspectiva funcionalista, Ronchamp, la Tourette, etc.? Ni aunque nos empeñásemos en llamarles «machine à prier» podríamos hacerlo; los cambios de ritmo, de texturas de hormigón, el complejo planteamiento formal que subyace en la Tourette entre neoplasticista y brutalista, nos hablan de una actitud frente a la arquitectura que apunta otros caminos diferentes a los «ortodoxos» postulados del Movimiento Moderno⁽²³⁾.

Conocidas son ya las «metáforas» de Ronchamp dibujadas por Hillel Schocken en un seminario sobre «semiótica arquitectónica»⁽²⁴⁾, en las que asocia la capilla a una nave, a unas manos en actitud de orar, a un pájaro, etc., pero ¿no será más asociable a otras obras de Le Corbusier?

Acaso la cubierta no es «igual» a esos dibujos, a esas esculturas, incluso a la mano del modulator.

¿Se puede digerir acaso desde el punto de vista «moderno» la superposición de lecturas que presenta Villa Mairea? No encontraríamos una explicación muy clara a la complejidad que encierran desde la concepción de la propia estructura (de madera, hierro y hormigón), a la propia articulación del espacio.

Numerosas veces se han comparado los diseños de Alvar Aalto, de vasos y otros objetos con los fiordos finlandeses y ¿podremos realmente encontrar razones constructivas y funcionales suficientes para «justificar» la obsesiva relación formal entre el microcosmos del diseño de una silla y el macrocosmos del proyecto de un teatro, o la planta de las viviendas de Sunila?

Y reflexiones similares podríamos hacer con Wright, Mies, etc.

En definitiva, toda esta «voluntad de crear», todos estos secretos vínculos con la forma, toda esta especie de lucha latente por la originalidad, adjetiva al «arquitecto moderno» en una idea que mucho tiene que ver con el «genio», con el genio en los términos del XIX, del «hombre superior», en definitiva, de Nietzsche.

Pero esta idea, que no hace sino emparentar con el expresionismo, genera una seria contradicción en el mismo seno del Movimiento Moderno. Mientras las proclamas de éste se reafirman una y otra vez en ese concepto de «hombre»

«... superado en precisión por cualquier marioneta».

subyace paralelamente una actitud que no hace sino subrayar lo contrario. Tal vez por ello, la propia evolución del Movimiento Moderno haya generado con frecuencia ciertos grados de perplejidad.

Hay otro extremo aún, que tampoco me gustaría dejar al margen.

Existe a lo largo del Movimiento Moderno, otra cualidad implícitamente vinculada a éste y que por probada me parece vano el tratar de hacerlo aquí. Me refiero a la obsesión latente por evidenciar cada función.

Hay, en efecto, una voluntad clara en el Movimiento Moderno de que el «código formal» se limite a los elementos generados por cada función; así, una vivienda, una «machine à habiter» que debería poder producirse en serie, debería por tanto tener las mismas categorías formales que un barco o un avión y cuya forma se antojaría «indiscutible». Una fábrica deberá ser solo un fábrica.

Consecuentemente harán acto de presencia ideas como «la sinceridad constructiva». Aspecto éste complejo y que, sin duda, adquirirá diversos matices. Compárense en este sentido, los criterios constructivos de un Mies, un Wright o un Le Corbusier⁽²⁵⁾, que en cualquier caso todos parecen apuntar a ese ideal de manifestar su propia condición, que para unos será la del propio material, para otros su papel estructural, y para otros quizá su papel funcional.

Pero lo paradójico es que a pesar de esta obsesión de manifestar sin ambigüedad ninguna la realidad de cada material, de cada función, de cada elemento, se produce paralela y progresivamente lo que podríamos llamar una «pérdida de carácter».

Si el carácter es de algún modo aquello que identifica cada objeto con

su lugar, en un proceder de reafirmación de dicho lugar («locus» en términos rossianos) y con su propia «esencia» (una iglesia debe ser leída como una iglesia), nos enfrentamos a un tema importante, no sólo en lo relativo al Movimiento Moderno, sino en lo que concierne a la arquitectura en el sentido más general.

El ansia de originalidad, la condición de «invento» que en cierto modo subyace en la arquitectura «moderna», avalado todo ello por esa pérdida de carácter, que se traduce en una renuncia al «lugar», al «modelo» y a la propia historia, frente a esa voluntad de significar en cada caso la condición de cada objeto arquitectónico, pues después de todo una vivienda debe ser leída como una vivienda, genera inevitablemente la invención de un código formal: el Código del «International Style».

Lo que se enuncia, en suma, como un postulado ideológico, funcional (por ejemplo, los cinco puntos de Le Corbusier), adquiere el valor de un orden compositivo y, en consecuencia, estilístico. Ello generará esa idea de ciudad ligada a la concepción de edificio exento, de edificación abierta y, en consecuencia, y como se ha podido comprobar después, a la pérdida de ciertos valores de «la ciudad de siempre» como la disciplina urbana que orgullosamente se enarbolaba como un logro en aras de un «higienismo» y de una pretendida «funcionalidad» que realmente se ha traducido en una situación urbana cuando menos caótica.

Y no se trata aquí de establecer una crítica despiadada al Movimiento Moderno. Sería trivial pretender que éste se redujo a los extremos señalados en estas páginas. Después de todo muchos de los problemas enunciados entonces mantienen aún toda su vigencia. Pero en todo caso el señalar estas contradicciones no es sino el subrayar la complejidad de un momento. Contradicciones pasadas por alto alegremente con relativa frecuencia, pero que habrá que tenerlas presentes cuando nos refiramos al momento actual.

Pues son ellas la razón de que un movimiento nacido con la vocación de llegar a la síntesis de la arquitectura, de resolver de una vez por todas, los mecanismos del hecho arquitectónico, se haya ido degradando, se haya ido desfigurando, hasta desembocar en lo que ya a nadie cuesta trabajo llamar la crisis de la arquitectura.

Contradicciones, no obstante, detectadas de una o de otra manera a lo largo de este siglo e incluso dentro del propio Movimiento Moderno. La trayectoria del propio Le Corbusier, no es sino el reconocimiento consciente o inconsciente de la dialéctica implícita en dicho Movimiento.

Tal vez por su propia calidad profesional, lo cierto es que su obra parece adelantarse, contradecirse o despreciar sistemáticamente sus pro-

pios postulados. ¿Se puede entender sino, que reflexiones como «El Modulor», minuciosamente estudiado y con la pretensión, de lo generalizable, sea utilizado (geométricamente) en contadísimas ocasiones por el mismo Le Corbusier?⁽²⁶⁾.

Contradicciones, en fin, que «dibujan» diversas lecturas del Movimiento Moderno, o de un modo más preciso diversas historias paralelas, para que llegado un momento como el presente, en el que tal vez el único denominador común de la cultura arquitectónica se la «contestación» a éste, se genere un grado de perplejidad, un abanico de opciones que se verá multiplicado en función de la historia del Movimiento Moderno que se decida escoger.

No podemos por tanto referirnos al Movimiento Moderno sin dejar constancia de la imprecisión del término y sin reconocer que ni siquiera sus límites están fijados con certeza.

Las tentativas habidas para establecer el árbol genealógico de dicho Movimiento Moderno, no hacen sino evidenciar este extremo. Resulta cuando menos ingenuo el pretender unir en un proceso lineal, modernismos, expresionismos, neoplasticismos... con Movimiento Moderno. Y a mi juicio, son más los elementos que separan «la bolsa» de Amsterdam, las viviendas de Klerck y el pensamiento de Mondrian, por ejemplo, que los que los unen.

Por otra parte, la propia coyuntura europea no es homogénea. A pesar de que las dos guerras mundiales, valga el sarcasmo, inician un acercamiento cultural, aunque éste venga del obligado compartimiento de problemas de todo tipo, cada país mantiene latente su pasado.

Así, Italia, por ejemplo, tiene demasiado reciente su unidad nacional y las celebraciones de su cincuentenario de 1911 llevan parejas la construcción de grandes monumentos, exposiciones, etc., que inciden obligatoriamente en los mecanismos de proyección cultural y, en última instancia, en la propia cultura. Alemania, perdedora y humillada en la primera contienda se sume en el camino paranoico de Hitler y sus supuestos estéticos adquieren la megalomanía ya conocida. España sufre su coyuntura peculiar; el pensamiento ruso gira en torno a la revolución del 17, etc., etc.

No es de extrañar que el Movimiento Moderno naciese con vocación de universalidad (movimiento internacional), pero tampoco deberán sorprendernos las reticencias y las diferentes opciones culturales surgidas paralelamente en cada país.

Opciones que adquieren matices de singularidad como los ya mencionados de Moya, Cabrero en el caso de España y que remiten a ciertas pos-

turas de la cultura arquitectónica italiana de aquellos años. El Palacio de la Civilización del EUR, ya mencionado, de Guerrini; la Padula y M. Romano (1938) (figura 39), el proyecto para la reconstrucción del centro de Milán, de De Finetti (1934), figura 55, guardan estrechos parentescos con muchas de las arquitecturas españolas posteriores a la guerra civil.

Y se hace necesario el señalar aquí la filosofía que subyace en el modo de entender la relación monumento, residencia, que en última instancia apunta al modo de entender la ciudad, radicalmente diferente a la generada por los postulados modernos.

Mientras la «ciudad moderna» se sumía en aquella actitud emblemática en la que cada edificio evidenciaba su voluntad de protagonismo, produciéndose lo que podríamos llamar una trasgresión de ciertas «leyes» de siempre al adquirir toda edificación la categoría de «monumento», las propuestas mencionadas apuntaban a ciertos sentimientos de nostalgia en donde no era difícil encontrar referencias a arquitecturas del pasado, no tanto en sus supuestos estilísticos como en el modo de emplazar cada pieza en el esquema urbano.

La figura 56 del centro de Aprilia guarda estrechas relaciones con multitud de plazas italianas de otros tiempos, en su modo de implantar y relacionar entre sí, edificios residenciales, iglesia y torre.

Podríamos referirnos a ella en términos similares a los señalados para De Chirico y me atrevería a afirmar que las contradicciones que subyacen entre la opción «estilística» y la opción urbana que se desprenden del dibujo, se inscriben en la dialéctica modernidad-tradición y, por lo tanto, en una línea de pensamiento que en el momento actual adquiere notable vigencia.

Se configuran de este modo unas arquitecturas, que traidoras a los ideales del Movimiento Moderno se debaten en un intento de compatibilización de opciones en principio antitéticas y que, por lo tanto, generan con frecuencia resultados que apuntan a direcciones más heterodoxas al menos desde la óptica del Movimiento Moderno.

Estas reflexiones confirmarían algunos intentos de cierta crítica encaminados a relacionar realismos y surrealismos.

En cualquier caso la descarnada y dramática realidad que aparece en multitud de pinturas de las llamadas «realistas» no hacen sino llamar a los mismos lugares de la conciencia humana que el surrealismo. No nos deberá extrañar que ciertos caminos de los emprendidos por éste, hayan sido bautizados bajo el nombre de «realismo mágico», y habrá que reconocer que es en el ámbito de la arquitectura donde curiosamente ambos vectores parecen estrechar más sus lazos.

III.2.—Las coordenadas de lo posmoderno:

Del grupo Site a la arquitectura de la ciudad.

Si tratáramos de establecer un denominador común a toda la casuística que dibuja el panorama actual de la cultura arquitectónica, nos encontraríamos con que tal vez la «contestación» al Movimiento Moderno fuese el único punto de partida con el que establecer el marco para un análisis de la coyuntura actual.

Habría que precisar, no obstante, que por «contestación» entiendo tanto posturas radicalizadas y viscerales que se sitúen en posiciones decididamente enfrentadas al Movimiento Moderno, como aquéllas, que reconociendo aspectos criticables de éste, no conciben el desarrollo ulterior de la arquitectura sin una asunción de la herencia del Movimiento Moderno.

En cualquier caso, lo que parece cierto es que en el panorama actual, lo «moderno» ocupa un lugar prioritario, ya sea para convertirse en el blanco de las iras de unos, ya sea para ser considerado aún el motor de la nueva arquitectura.

La configuración del momento arquitectónico actual, se debate en un abanico de respuestas lo suficientemente complejo como para reconocer sin temor a equivocarse la existencia de una crisis que poco tiene ya que ver con la crisis del Movimiento Moderno.

De todas las críticas que éste ha suscitado, hay una, no ciertamente imputable solo a él, pues tal vez esté vinculada a toda la modernidad que podría resumirse en la «licitud de todo».

Efectivamente, a pesar del carácter esencialmente dogmático del Movimiento Moderno, lo cierto es que su evolución quizá por la incidencia de factores añadidos como la especulación, pero más probablemente por su propia condición de búsqueda obsesiva de una originalidad, ha ido desprendiéndose paulatina y progresivamente de toda idea disciplinar y paralelamente dando carta de legalidad a «todo», sólo a cambio de pretendidos logros funcionales.

Cierto es, que esta actitud y como ya se ha comentado aquí, no es nueva o al menos algo tiene que ver con algunas posturas del siglo XVIII, pero es en el «Movimiento Moderno», o mejor, al final de su evolución donde adquiere ya caracteres más alarmantes.

La ciudad moderna, o mejor la ciudad moderna heredada, se convierte así en un hecho decididamente caótico.

Los modelos emblemáticos del Movimiento Moderno, inciden de un modo evidente en la arquitectura y de un modo evidentemente nefasto, en la arquitectura de la ciudad. Tendrá que pasar mucho tiempo, tendrá Europa que «perder» una guerra, tendrá que escribirse «La arquitectura de la ciudad», para que en nuestra conciencia colectiva se resucite de nuevo lo que podríamos llamar el apego al lugar, la nostalgia de nuestra propia historia.

Pero aún así, esta actitud tampoco es general. Demasiado tiempo y con demasiada intensidad han pervivido modelos como los citados, como para pretender que de la noche a la mañana cayesen en el olvido.

Por ello, se configura así y no casualmente al otro lado del Atlántico otra arquitectura en la que se mantiene viva esa concepción emblemática, escultórica, de edificios abiertos que aunque muchas veces se empeñe en dejar clara su «oposición» a lo moderno, paradójicamente se inscribe en el grupo de aquellos que más han heredado de él.

En definitiva, se configuran así los dos polos entre los que se inscriben los términos de la discusión y de las crisis actuales, el blanco y el negro de la infinita gama de grises que caracteriza lo que se ha dado en llamar condición posmoderna.

Llegados aquí no queda más remedio que hacer aún algunas reflexiones sobre el propio término «posmoderno».

Posmoderno, se viene aplicando a muchas de las arquitecturas de los años setenta hacia acá y utilizado hasta la saciedad por la crítica de los últimos años.

Como todos los términos de nuevo cuño, está sometido a diversas tensiones e interpretaciones; y por si fuera poco la propia coyuntura histórica no ayuda demasiado a esclarecer ni el término propiamente dicho, ni la verdadera situación en que se halla la arquitectura.

No creo que nos sea útil, por otra parte, el aceptar la palabra «posmoderno» de una manera literal: «lo de después de lo moderno», aunque sólo sea por la propia imprecisión del término «moderno».

Me quedaré entonces con las reflexiones que en torno a este tema plantea Simón Marchán:

«... el estado presente de la arquitectura bascula entre esa vaga «voluntad estilística», esa «voluntad figurativa» posmoderna y la «condición posmoderna» en cuanto a actitud que desborda esa consideración figurativa y lingüística»⁽²⁷⁾.

De «voluntad figurativa» en cuanto moda, en cuanto que puede ser un comportamiento estilístico y efímero; de «condición» en cuanto sumidos en

un momento cultural que trasciende el terreno de la arquitectura y que en cierto modo comienza a dibujar el propio futuro.

Reflexiones, sospecho, casi inherentes al nacimiento de cualquier otro movimiento. La pregunta ¿moda o condición? se podría haber formulado en los años veinte respecto al Movimiento Moderno y aún hoy parece haber defensores de una u otra concepción. (¿Movimiento Moderno o Estilo Internacional?).

Y lo posmoderno algo tiene de ambas acepciones. Algo de planteamiento banal y efímero hay en muchas de las arquitecturas que tildamos de posmodernas y algo hay que trasciende de esas divagaciones semánticas y que parecen querer apuntar a una dirección concreta.

«... nos encontramos —con palabras de Tafuri— en una situación límite, entre el eclecticismo crítico y el puro juego»⁽²⁸⁾.

Situación que algo recuerda al Manierismo. Y esta comparación no se tome, por puro rigor, como una regla de tres simple en la que asociar el Movimiento Moderno al Renacimiento y lo Posmoderno al Manierismo; y no se debe tomar, pues la coyuntura histórica actual dista tanto de la del Quinientos, que suena a demagogia y maniqueísmo el hecho de tratar de asociarlos, pero, y entiéndase bien la intención, hay algo que las hace asimilables, como el ir ambas precedidas en el tiempo, de un comportamiento dogmático de la arquitectura, o al menos de un comportamiento cuyas claves lingüísticas, su léxico, está perfectamente dibujado en ambos casos.

Como no es menos cierto que las respuestas tanto ahora como entonces, navegan entre la actitud crítica de un experimentalismo bien entendido y la pura ironía con grandes dosis de provocación y muchas veces de fácil demagogia.

Podríamos hacer otra vez reflexiones similares a las realizadas en torno al Manierismo. Lo posmoderno tal vez comparta con él aquellas tensiones que apuntaba Hauser entre «clasicismo y anticlassicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, surrealismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo».

Tensiones, que sin pretender aquí aceptarlas de un modo literal, sí que habrá que reconocer que encuentran cierto eco en el abanico de opciones que ofrece la arquitectura actual.

Hablábamos sobre la multiplicidad de «líneas de fuerza» que han configurado el Movimiento Moderno y no nos deberá extrañar que cualquier postura que de un modo u otro se base en él, bien para establecer una críti-

ca, bien para tomarle el relevo, bien para plantear un intento de compatibilizar ambos caminos, tendrá su propio carácter que se parecerá o diferirá de otras, en la medida que coincidan o no en su concepción del Movimiento Moderno (¿«De qué Movimiento Moderno se trata?»).

Desde las del grupo Site, o las de Jencks que establece incluso la fecha de la «muerte» del Movimiento Moderno⁽²⁹⁾, hasta posturas más ponderadas como la de Rossi:

«... La historia como comprensión de nuestra arquitectura; y a través de la Historia quedar lógicamente ligados al Movimiento Moderno sin particulares ni privadas simpatías. Simplemente porque los problemas planteados entonces son todavía problemas de hoy⁽³⁰⁾.

hay todo un abismo en la manera de entenderlo y consecuentemente en las propuestas de cada uno.

Hay una frase que a mi juicio evidencia toda la dialéctica del posmoderno, es de Dieter Kopp y la cita Paolo Portoghesi en su libro: «Después de la arquitectura moderna». Dice:

«... El Arte Moderno nos ha enseñado a dejar la tradición, esto debe enseñarnos a nosotros a romper con la tradición del Arte Moderno».⁽³¹⁾

Pensamiento equívoco donde los haya, pero que resumen esa especie de querer y no poder desvincularse de los que nos han precedido, y que no deja de evidenciar al menos parte del origen de aquellas «tensiones».

Podemos, y en esto parece haber cierto consenso, dar por sentado el carácter esencialmente contradictorio que subyace en lo que se ha dado en llamar posmoderno; contradicción que no hace sino generar tal grado de perplejidad en el momento cultural actual que inevitablemente desemboca en la condición de «crisis» que ya nadie discute.

Pero hay también aspectos que singularizan lo posmoderno en relación a otros momentos de la historia. Hay latente en las arquitecturas de los últimos años, ciertos sentimientos de nostalgia que le dan personalidad propia: nostalgia de un pasado, nostalgia de una historia que el Movimiento Moderno nos había enseñado a olvidar, nostalgia de «un orden perdido»⁽³²⁾.

Pero hablar de nostalgia, es referirnos a otro concepto largamente denotado como lo es la «tradición»; y en consecuencia, al debate que sobre la idea de «imitación» y desde el pensamiento «Beaux Arts», viene condicionando ciertas posiciones del pensamiento estético-arquitectónico.

Y si bien es cierto que las interpretaciones más extentidas del Movimiento Moderno, lo sitúan a éste en lugares diametralmente opuestos a los

ocupados por el pensamiento «beauxiartiano», cabría, no obstante, tener presente una relación que recientemente establece I. Solá Morales:

«... La «Academie» no participa de aquella preocupación por hacer un arte de su propio tiempo. Por el contrario, parte de la convicción de que haciendo una arquitectura fiel a las «necesidades» del tiempo presente y a las reglas imperecederas de la composición arquitectónica, la expresión del tiempo presente ya se producirá de un modo inevitable. Se configura así algo que casi del mismo modo pasará a la modernidad: la ausencia de historia y la convicción de que las necesidades y el buen método racional de diseño serán suficientes para producir el arte del tiempo presente»⁽³³⁾.

En todo caso, la idea de nostalgia, sintoniza con la de imitación en aquella concepción de Quatremère de Quincy en la que éste se remite a los modelos más atávicos de la Historia de la arquitectura⁽³⁴⁾.

Hay en ambas ideas ciertas referencias a lo arquetípico como lugar hacia donde mirar, que si en una irá teñida de una componente romántica, en la otra, busca ciertas claves para la comprensión del lenguaje arquitectónico.

El concepto de «tradición» que bien o mal entendido no hace sino remitirse a la historia, será en consecuencia el lugar donde confluyan las diversas interpretaciones de lo que podríamos llamar las teorías de imitación.

Se configuran de este modo diversas maneras de entenderlo, desde aquéllas en cuya referencia a la historia no hay sino un intento «esencializador» y, por lo tanto, «supraestilístico»:

«... y, por tanto, para seguir siendo arquitectura, la tradición no debe ser ni el arco ni el capitel, ni la horizontal ni la vertical, sino el modo de entender todos los elementos en su significado esencial que es la perfecta coherencia entre su forma y las necesidades que tales formas han generado»⁽³⁵⁾.

hasta aquéllas derivadas de lecturas triviales de la historia y en las que las referencias al pasado no pasan del «pastiche» o de una actitud Kitch, aunque con frecuencia ésta se disfraza de progresista.

En todo caso, el introducir «la tradición» dentro de la idea de proyecto, sólo es viable a mi juicio, entendiendo el análisis histórico, como parte del propio proyecto y considerando por lo tanto a la historia como una sucesión de experiencias en que llegado un momento, nos puedan ser útiles en la formalización del hecho arquitectónico. El no enterderlo así sólo nos lleva a la utilización de la historia de una manera estilística y, por lo tanto, efímera, muchas veces anecdótica y, en consecuencia, banal.

Pero el que la «tradición» se reivindique de un tiempo a esta parte

desde diversas posiciones culturales, no hace sino reafirmar la presencia de ese sentimiento de nostalgia. Nostalgia bien o mal entendida. No debe de haber en ese sentido prevenciones viscerales contra este sentimiento. Su licitud es un hecho, máxime cuando su aparición ha sido precedida de unos años esencialmente dogmáticos.

Habrà que reconocer, no obstante, la dificultad que subyace al tratar de hacer compatibles realidades (tradición-innovación), que aunque en esencia lo son⁽³⁶⁾, no cabe duda que con frecuencia encierran profundos equívocos que no hacen sino convertir en incompatible lo que en puridad no lo es.

Además, podríamos afirmar que se producen diversas categorías de nostalgia. Desde aquellas a un «orden perdido» a una disciplina, a una historia que se nos antoja lejana aunque no lo sea, hasta aquélla que centra su mirada en ciertos aspectos del propio Movimiento Moderno: su fe en sí mismo, el convencimiento de la validez que el Movimiento Moderno tenía en sus propuestas. Su certeza.

Esta dualidad generará posturas diversas frente al hecho arquitectónico, que navegará entre el experimentalismo y la vanguardia. Recuérdesse en ese sentido la reflexión de Tafuri ya mencionada aquí:

«... las vanguardias son siempre afirmativas, absolutistas, totalitarias (...), la postura experimentalista tiende por el contrario a desmontar, recomponer».

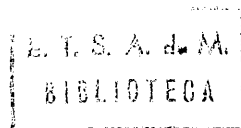
Por ello en las arquitecturas de los últimos años nos encontramos con actitudes que difieren entre sí ciento ochenta grados aunque unas y otras vayan asociadas a un sentimiento nostálgico.

Desde aquéllas empeñadas en sentar las bases de una disciplina de un modo científico en el mejor sentido de la palabra, hasta aquéllas decididas a demostrar su condición de vanguardia, de originalidad y, en última instancia, de invento.

Contradicciones que sitúan a la cultura arquitectónica en una posición crítica y la sumen en la necesidad de compatibilizar o de resolver caminos ciertamente divergentes.

Nos acercamos así a aquellos lugares ocupados por los que como ciertos manieristas, Piranesi, o De Chirico, basan su obra en un intento de compatibilización de realidades antitéticas.

¿Será de extrañar por tanto la aparición de imágenes e incluso de métodos surrealistas en las arquitecturas que configuran el panorama actual? De ningún modo. El surrealismo hace acto de presencia en casi todas sus formas. Sin pretender en esta afirmación el establecer ningún jui-



cio de valor. O dicho de otra manera: el que el surrealismo forme parte de ciertas líneas de comportamiento en la arquitectura actual no dice nada ni a favor ni en contra de ella. Hay muchos surrealismos como hay muchas arquitecturas.

No faltará quien diga que el surrealismo dejó de serlo en el momento en que perdió su capacidad de escándalo y cierto es que la arquitectura con algunas de sus recientes propuestas entre lo circense y el carnaval, nos ha vacunado y curado de espanto con lo que ya nada parece no sólo escandalizarnos sino tan sólo inquietarnos; pero no por ello podremos sustraernos a la evidencia que encierran muchas de las últimas obras, como no podremos negar el papel que ha jugado y aún puede jugar en la arquitectura, la condición surrealista.

Se ha reparado ya, en la existencia de una arquitectura con voluntad de «vanguardia», «absolutista», «totalitaria», que parece empeñada en erigirse heredera de la originalidad, en convertir la actividad arquitectónica en algo muy parecido a un «invento» y que, por otra parte, emparenta con las posturas más radicales del siglo XVIII en aquella búsqueda desaforada de nuevos lenguajes en aquella lucha por la imaginación.

Son posiciones en las que no nos debe extrañar el intento de capitalización que establecen sobre lo posmoderno y que situándose frente al Movimiento Moderno, paradójicamente heredan de él aquello más criticable.

Me refiero a posturas como las de Charles Jencks cuya lectura y crítica al Movimiento Moderno, parcial por otra parte, no hace sino banalizar un problema mucho más complejo.

La reducción a la que somete a la arquitectura entendiéndola únicamente como un problema simbólico, implicará por un lado la parcialidad de su análisis y por otro generará una arquitectura cuya principal virtud residirá en el «manejo» de la «metáfora» arquitectónica, con lo que se acerca peligrosamente a elevar a la categoría de arquitectura el inefable «puesto de salchichas». (Figura 57).

Esa, podríamos decir, obsesión por lo que de simbólico puede enerrar la arquitectura le impide ver ciertas vinculaciones, a mi juicio más importantes, con el Movimiento Moderno.

Se produce así, en determinadas arquitecturas un hecho que no deja de ser curioso, pues mientras se ataca virulentamente a dicho Movimiento Moderno por un lado («El lenguaje de la arquitectura posmoderna»⁽³⁷⁾, de Charles Jencks sería el paradigma de ese ataque), la arquitectura generada, hereda directamente otros aspectos del Movimiento Moderno, tal vez más criticables que los que irritan profundamente a Jencks.

Los comentarios que en el libro citado aparecen sobre las casas de M. Graves o de P. Eisenman, por ejemplo, sorprenden por su benevolencia en comparación con la acritud que subyace en los que se refieren a Mies.

El anexo a la casa Benacerraf en Princeton de Michael Graves (figura 58), retoma directamente la problemática que encerraba la villa Schoeder de Rietveld sólo que perdiendo bastante de la coherencia que podría justificarla.

Así, mientras la de Rietveld se sitúa en un momento cruzado por las líneas de pensamiento de un Mondrian o de un The Van Doesbourg, que convierten al edificio en un emblema de un determinado modo de pensar, la de Graves parece justificarse únicamente por su condición de objeto y en donde siguen sin aparecer aquellos problemas que la arquitectura actual debería resolver.

Me refiero a la disciplina urbana, me refiero a la consideración de la historia como categoría de ejemplos resueltos, me refiero a la tradición bien entendida, me refiero a la coherente significación de residencia o de monumento, en cierto modo invariable a lo largo de casi toda la historia.

A cambio de ello, se resuelve un objeto en sí mismo, en donde se trata de dar, en aras de cierto hedonismo, categorías de monumento a lo que sólo es una casita, en donde tratando de huir de lo tradicional, se emparenta con otra «tradición», pero gratuitamente, en donde hay implícito un rechazo a la historia pero se cae en un historicismo.

Hereda, en definitiva, esa voluntad del Movimiento Moderno de singularizar cada edificio, de manifestar en él su condición de original y único, que si en efecto lo fuese, tal vez mereciese otras consideraciones, pero su repetición no hace sino dar carta de legalidad a cualquier propuesta por disparatada, rara e inadecuada que ésta sea.

No extraña entonces que el libro de Jencks esté lleno de desafortunados ejemplos que llegan a alcanzar las más altas cotas de lo incongruente. Estamos volviendo a establecer la comparación con el Manierismo, en el extremo del chiste, de lo grotesco, del «puro juego».

¿De qué se podrían calificar sino, edificios como los de Kroll, de James Wines o incluso Gordon Smith o Charles Moore? Unos podríamos encasillarlos en lo que de disparatado pueda llegar a tener el surrealismo, otros no pasarían de ser objetos del más decantado Kitch.

Recordar en este sentido, las reflexiones de Gillo Dorfles enunciadas aquí al hablar de Piranesi.

La Plaza de Italia de Charles Moore (figura 57) no es sino la manipulación, la descontextualización de una serie de elementos tomados de la his-

toria, hasta reducirlos a la categoría de objeto.

Nos encontramos frente a un «eclecticismo radical», que si por un lado manifiesta un sentimiento de nostalgia hacia aquel «orden perdido» y parece tratar de indagar en él, lo hace en aquellas facetas más efímeras, envolviendo todo ello en una atmósfera que demasiado tiene que ver con el «carnaval».

Algo de común tiene con la plaza de Milán de De Chirico (figura 60), pero si en ésta hay, como en casi toda su obra, un planteamiento profundo entre lo realista y cierta fantasía, entre lo tremendo y lo divertido, la plaza de Italia de Moore no pasa de la categoría de decorado. No existe en ella una voluntad analítica en la utilización de la historia, por el contrario, se manejan órdenes tomados de aquí y de allá y el resultado se convierte por tanto en una especie de juego historicista.

Podrá alegarse que subyace una actitud crítica, pero a la vuelta de tantas propuestas disparatadas, no pasaría de ser tal afirmación, un ingenuo pretexto.

Estamos, como en Bomarzo, en la manifestación extrema de un determinado comportamiento.

Pero con alguna diferencia: lo que en Bomarzo, después de todo no pasaba de ser una actuación singular, todo lo extravagante que se quiera, pero en cierto modo irrelevante, en estas propuestas de las que venimos hablando, se da una circunstancia cuando menos preocupante. Pues el papel que juegan en los mecanismos de producción arquitectónica, fundamentalmente al otro lado del Atlántico⁽³⁹⁾, adquiere unas dimensiones alarmantes.

La «contaminación» que estas posturas producen a través de las propias escuelas de arquitectura, de los medios de comunicación, fundamentalmente revistas, y de diversas confrontaciones, tiende a generalizar una filosofía que si en su lugar de origen tiene poco fundamento, cuando se descontextualiza adquiere caracteres dramáticos.

En el fondo se eleva a la categoría de mito lo que no es sino la «iconografía» de un modo de producción.

Se convierten así en «modelos» arquitecturas que nunca debieron haber pasado del dibujo y se establece un curioso lenguaje en el que la geometría unas veces y un simbolismo ingenuo en otras, se convierten en el único vehículo, en la única razón de ser de una pretendida arquitectura.

Pero tal vez se pueda ir más allá en lo que a despropósitos se refiere. Existe una postura cuya inclusión en estas reflexiones parece necesaria, toda vez que entre sus modos de operar figuran, de una manera que no da

lugar a equívocos, ciertos planteamientos de claro origen surrealista. Me refiero a la que enarbola el grupo Site.

En efecto, muchas de sus obras parecen el resultado de la directa aplicación de postulados surrealistas y en alguna medida las reflexiones aquí establecidas sobre Magritte, serían extensibles a ellas. (Figuras 61, 62, 63 y 64).

Cierta crítica ha pretendido ver en el proceder de Site una vía con la que dar respuesta tanto a algunas facetas del espíritu del Movimiento Moderno como al «eclecticismo» del llamado posmoderno, y en ese sentido lo compara al proceder manierista. Así dice Zavi refiriéndose a Site:

«... sigue tanto a Olmsted como a Wright. Quizá de una manera inconsciente y, desde luego, en otro sentido que encaja en el cambiante panorama del último cuarto de nuestro siglo. Lo que rechazan —desde el clasicismo del Internacional Style hasta el eclecticismo del llamado posmoderno) es exactamente lo que rechazaron Olmsted y Wright»⁽⁴⁰⁾.

Y en otro lugar, en una alusión al Manierismo y más concretamente al Julio Romano de los frescos del Palacio de Té, firma:

«... Reirse en el Ghost Parking Lot del Hamden Plaza es una experiencia semejante a la sugerida por la contemplación de la demolición de las superestructuras del Renacimiento»⁽⁴¹⁾.

Cabría estar de acuerdo con estas afirmaciones, de reconocer que efectivamente Site rechaza «desde el clasicismo del Internacional Style hasta el eclecticismo del llamado posmoderno». Pero por el contrario entiendo que son muchos más los puntos de unión entre Site y el Movimiento Moderno y entre Site y ciertas afirmaciones «posmodernas» que los puntos de ruptura.

Por un lado los edificios de Site son «absolutamente fieles» a los postulados más trivialmente heredados del Movimiento Moderno, y habrá que reconocer que de no ser por el «gesto» que encierran se confundirían con ellos. Por otro, reivindican en ese gesto ciertos matices, en su actitud simbólica, del posmoderno de Jencks.

Efectivamente, si en los edificios para «Best» eliminásemos esa anécdota que los caracteriza, si el proyecto Peeling (1972), el «muro» no se desprendiese de la fachada, o en el «Tilt Showroom» (1978), la fachada bajase a ocupar la horizontal, el resultado no pasaría de ser un ejemplo banal y no dejaría de inscribirse entre las «arquitecturas comerciales» en el sentido más peyorativo que pueda encerrar la expresión. Admitiremos en consecuencia que su único «logro» reside en esa anomalía, en ese juego que

caracteriza a Site. Anomalía que mucho tiene que ver con algún método ya señalado aquí en el primer capítulo y ampliamente utilizado por los surrealistas: aquel método que consistía en sublimar o «invertir» en determinado aspecto de una obra. Aquellos cuadros de Magritte en los que sólo un cambio de escala o un cambio de material generaban la singularidad del resultado.

Pero llegados aquí me parece necesario subrayar dos extremos:

Primero: la aplicación de tal o cual método es independiente de la calidad o no del resultado. E incluso en el que nos ocupa, se afirmaba que su utilización nos podía llevar al chiste en el sentido literal de la palabra. Entendido así, las propuestas de Site, no son sino el gesto (chiste) que encierran y como tal, su único valor residirá en la crítica (gracia) que conlleva.

Segundo: Se podrá afirmar que si la manzana de Magritte tuviese su tamaño normal, el cuadro no pasaría de ser un ejemplo más de ciertas pinturas academicistas en el más peyorativo sentido de la palabra, que quisiera dársele. Pero entramos aquí en un terreno que no hace sino poner de relieve la importancia de los mecanismos de cada disciplina. O lo que es lo mismo, una arquitectura que se base únicamente en recursos pictóricos, genera categorías de resultados circunscribibles en el ámbito de la ilusionística, de lo teatral, de lo circense, o en última instancia de lo que de «arquitectura» pueda llegar a tener el ya mencionado «puesto de salchichas».

Por eso, tampoco me parece afortunada la comparación que Zevi establece entre Site y Julio Romano; pues si bien es cierto que éste en Mantua introduce lo que hemos dado en llamar ciertas «herejías», éstas no son esenciales en la estructuración arquitectónica del conjunto.

Romano introduce recursos pictóricos, pero éstos no son los únicos responsables del resultado; por ello, en el Palacio del Té, la crítica aunque extrema y aunque cercana al «puro juego», resulta creíble y no así las propuestas mencionadas de Site que disfrazadas de actitud irónica frente al Movimiento Moderno, no hacen sino heredar los aspectos más triviales de éste, y disfrazar en esa pretendida ironía su propia impotencia para generar una arquitectura digna en el más alto sentido de la palabra.

Esto explicaría también el interés que a mi juicio despiertan otras propuestas de Site.

Me refiero a aquéllas como el local comercial de «Madison Avenue» (figura 65) o el Ghost Parking Lot (figura 66), en las que por su propia condición no circunscribible en puridad al ámbito de la arquitectura, no tienen que recurrir a las leyes más precisas de dicha disciplina. No hay lugar aquí

para lo «tectónico», es tan sólo un problema de imagen y la metodología Site, se torna lícita.

Uno y otro adquieren valores pictóricos y escultóricos y de hecho podríamos plantear relaciones formales con cierto «pop» o incluso con algún Canogar en el primer caso o los peculiares paquetes de Christo en el segundo⁽⁴²⁾.

En cualquier caso habrá que reconocer la estrecha vinculación, bien o mal entendida, de estas posturas, con muchos de los postulados surrealistas:

«... más que imponer un nuevo diseño, Site, se propone ampliar o invertir el significado ya inherente a un edificio por medio de un pequeño cambio de estructura en el aspecto físico, y por medio de un gran cambio en el aspecto psicológico»⁽⁴³⁾.

Pensamiento que evidencia la realidad de la filosofía de Site. En efecto, hay «un pequeño cambio en la estructura física» y, en efecto, hay «un gran cambio en el aspecto psicológico». Cambio éste que genera resultados cuyo análisis extralimita el terreno de la arquitectura. Podríamos decirlo de otro modo: el campo donde desarrollar un análisis de las obras de Site, de su incidencia en lo psicológico, no nos permite hacerlo desde una perspectiva arquitectónica.

Se sitúan en niveles epistemológicos diferentes. Por ello una crítica arquitectónica de los edificios de Site resultaría cuando menos, despiadada.

Cierto es, que algo tiene que ver esta filosofía con algunos aspectos del Manierismo; si no con el Julio Romano que pretende Zevi, sí con aquellas fantasías de Bomarzo. De hecho el Tilt Showroom ya citado, encierra idéntico equívoco que el edificio de la figura 48 del Bosque Sagrado de Bomarzo.

Pero por encima de ello, la arquitectura del Quinientos, salvo excepciones puntuales, se basa en la manipulación de un lenguaje, en la inversión de ciertos términos, pero en cualquier caso asumiendo bien o mal, el código disciplinar de la arquitectura.

No es el caso de Site en el que toda su justificación se podría resumir en un cartel delante de cada edificio como en aquellos dibujos de Venturi.

Nos encontramos con un proceder que pretendiendo situarse en un terreno de nadie entre aquel «clasicismo» y aquel «eclecticismo», en el fondo ocupa, dentro del abanico de opciones al que me he referido el lugar de «el puro juego» del eclecticismo más radical, de lo grotesco en suma.

Posiciones que acusan al Movimiento Moderno de «ausencia de significados», posiciones que reivindican la «metáfora» arquitectónica como único elemento vital con el que establecer las categorías del lenguaje arquitectónico, emparentan directa e inequívocamente con aquellas actitudes que hicieron de la utilización del símbolo y del estudio de las formas de expresión y de percepción, su «herramienta de trabajo».

No podría ser de otro modo; y, en realidad, muchos de los resultados de esa arquitectura en búsqueda de significados, evidencian ese parentesco.

Ya Venturi en «Complejidad y contradicción en la arquitectura», enarbola ese proceder, y su opción heterodoxa, abre el camino de esa arquitectura en la que está por encima lo «ambiguo» de lo «articulado», los «elementos híbridos» de los «puros», etc., etc.⁽⁴⁴⁾

Pero en el fondo, lo que subyace en esa crítica a la «pureza» de lo moderno, no es sino aquel sentimiento de nostalgia hacia una arquitectura pretérita en la que parecían suceder muchas más cosas y en la que no hubieran cabido pensamientos como el «menos es más».

Esa nostalgia y la crítica que conlleva hacia el Movimiento Moderno, hará indagar a la arquitectura que de ahí se derive en aquellos aspectos resultantes de la interpretación de los símbolos y es ahí donde sintonizará con ciertas categorías del surrealismo.

Así, Jencks tratará de establecer relaciones entre la claridad de la «metáfora» y el mensaje recibido por el espectador. Desde la evidencia del «puesto de salchichas» hasta la multitud de significados de Ronchamp⁽⁴⁵⁾, existe una gama sobre la que Jencks parece dibujar la escala de valores para su crítica arquitectónica.

No es casualidad que en «El lenguaje de la arquitectura posmoderna» aparezcan reflexiones por ejemplo, acerca de la conocida imagen ambigua del «pato o del conejo»⁽⁴⁶⁾, en la que según se mire pueda ser lo uno o lo otro, pero nunca ambos a la vez. Es otra vez, una lectura gestáltica y, por lo tanto, emparenta con Arcimboldo, con Dalí, con Magritte, etc.

No hará falta que el resultado «arquitectónico» se remita a posturas extremas como el «gran donut» que Jencks compara con la manzana de Magritte, o la «casa-rostro» de Kazumasu Yamashita (figura 67), que podríamos asociarla a algún dibujo de Magritte (figura 68); la misma «Garra Rotunda» de Jencks (1977) hace referencia clara al «collage» en ese modo de mezclar y superponer elementos como balaustres, fragmentos de frontones, molduras, etc.

Y podríamos alargar la lista de ejemplos. Las exquisitas tiendas de Hans Hollein en Viena, donde la frialdad de una superficie de mármol es rota de un modo entre lo voluptuoso y lo dramático, o la agencia de viajes austríaca en la que unas palmeras traducidas al metal no dejan de evocar algún país lejano, no hacen sino demostrar ciertas dependencias de la arquitectura con el surrealismo. ¿Nos deberá extrañar que Hans Hollein haya sido antes que arquitecto pintor surrealista?

Concluyamos, en suma, que el surrealismo condiciona al menos ciertos vectores de la cultura arquitectónica actual, pero señalemos también el peligro que generan los diferentes modos en que pueda ser interpretado, pues la medida en que se entienda únicamente como opción estilística, sólo generará resultados circunscribibles en el ámbito de cierto eclecticismo radical y cuya validez de cara a sentar unas bases sólidas para el desarrollo de la arquitectura mejor entendida, se me antoja cuando menos, dudosa.

Cabría ahora referirse a la actitud opuesta a la que he venido aludiendo en las últimas páginas, el otro polo del abanico de opciones que configura el mapa de la actividad arquitectónica actual, el de los que a partir de presupuestos críticos hacia el Movimiento Moderno en el fondo asumen de él ciertos extremos, aunque sólo sea por considerarlos como un capítulo más de la historia de la arquitectura.

Cuando Aldo Rossi en «La arquitectura de la ciudad» afirma:

«... La historia de la ciudad es también la historia de la arquitectura; pero la historia de la arquitectura es a lo sumo un punto de vista con el que considerar la ciudad»⁽⁴⁷⁾.

está, por primera vez desde antes del Movimiento Moderno, estableciendo una lectura de la ciudad que repara en una serie de aspectos desdeñados en las últimas décadas.

«La ciudad como historia», «La memoria colectiva», «Ecología urbana y psicología», «El locus», etc., son algunos de los títulos de los apartados del libro y subrayan ya con evidencia la posición de Rossi, que si bien moderada, establece un giro radical dentro de la modernidad.

Sabido es el papel de «punto de inflexión» que el libro ha tenido en la andadura de la arquitectura de los últimos años, al menos de la europea⁽⁴⁸⁾.

A partir de aquí se derivarán posturas más o menos radicalizadas, pero

en las que no dejará de estar presente la idea de «ciudad como proyecto», como proyecto colectivo, substrayéndose en cierto modo a la idea de tiempo y donde se entenderán como útiles, los logros colectivos de la arquitectura sin particulares complejos por la lejanía o cercanía de éstos, en el tiempo.

Se configura así lo que podríamos llamar la otra cara de lo posmoderno, la de:

«... quienes no tienen inconveniente en asumir la herencia del Movimiento Moderno a partir de una relectura nada dogmática ni simplista, plural, que se detiene en parámetros desatendidos, como puedan ser las investigaciones tipológicas, las figuras heterodoxas, los grupos o países marginados: el expresionismo alemán y holandés, la arquitectura soviética de los años veinte, los B. Taut, Tessenow, Fahrenkamp, La arquitectura berlinesa, la ciudad radical, etc., procurando no reducirlo a una nueva opción figurativa. En suma, los que no cultivan un maniqueísmo simplista de los buenos y los malos»⁽⁴⁹⁾.

Actitud que no dejará de mostrar su condición, pero no en los términos de radicalidad expuestos en páginas anteriores, sino de un modo mediatizado.

En el fondo, el eclecticismo no tiene por qué ser incompatible con lo racional y éste es un extremo que la arquitectura empieza a descubrir ahora, a la vuelta incluso de lo posmoderno. Y que empieza a descubrirlo a partir del momento en que asume la ciudad (y, por lo tanto, la historia, y, por lo tanto, la tradición) en el proyecto, aunque no deje por ello de tener numerosos antecedentes: son entre otros, la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg, de Asplund, como lo es la terminación de la Giralda de Sevilla de Hernán Ruiz «el joven», como lo es, en definitiva, toda la larga tradición de los que anteponen el hecho urbano a la vocación emblemática de una determinada arquitectura.

Llegados aquí cabe preguntarse dónde residen los vínculos, si es que los hay, entre el surrealismo y esta otra cara de lo posmoderno.

Cuando en 1922, Adolf Loos proyecta la inmensa columna dórica de su propuesta para el Chicago Tribune, se está en cierto modo adelantando a alguna de las vicisitudes por las que años más tarde pasará la arquitectura.

Muchas son las lecturas e interpretaciones que se han establecido en torno a este proyecto⁽⁵⁰⁾, entre las que se encuentran las de los que han querido ver en él una contradicción con respecto al resto de su obra. Y algo de ello hay ciertamente en ese proceder. Pero por encima de estas reflexiones me gustaría señalar dos aspectos:

Primero: el pensamiento de Loos que en líneas muy generales podría caracterizarse por la voluntad «esencializadora» de la arquitectura en aquella línea que iría desde Palladio acierto Schinckel, desde Tessenow a Asplund, etc.⁽⁵¹⁾, se enfrenta ante un problema, el Chicago Tribune, cuyo enunciado ya supone una contradicción con el proceder de Loos más cercano a esa idea cotidiana de la arquitectura que a la manifestación tecnológica que supone un «rascacielos».

Ello hará que un arquitecto como Loos, empeñado en retomar de la historia las claves más profundas de su arquitectura, al enfrentarse a un problema como éste, en el que no tiene precedentes hacia donde mirar, genere en él, cierto grado de complejidad.

Segundo: el hecho de que Loos elija una columna dórica, para formalizar el edificio, no hace sino subrayar su voluntad de indagar en la propia historia como fuente de soluciones frente al hecho arquitectónico, y manifestar «el peso de esta idea a lo largo de la historia»⁽⁵²⁾.

«... Si no lo llega a proponer Loos, otro cualquiera lo hubiera hecho más tarde o más temprano como él mismo solía afirmar»⁽⁵³⁾.

Sólo hubiera cabido imaginarse en Loos otro tipo de respuesta, tal vez un prisma resuelto a merced de cierta geometría, pero establecer conjeturas de este tipo, resulta de todo punto inútil; lo cierto es que optó por la columna y en esa opción, algo hay de aquel sentimiento de nostalgia en el mejor sentido de la palabra.

La misma nostalgia que hacía la Viena decimonónica subyace en la Michaelerhaus.

Quizá con lo único que no contó, o tal vez sí lo hizo, fue con el género de cosas que suceden cuando un «objeto» sufre una descontextualización como la propuesta por él.

Los significados que llega a adquirir esa agresión a la escala entra en un terreno difícil de controlar y más aún en 1922; ello hará que su propuesta haya sido interpretada muchas veces como una actitud crítica, incluso provocadora, que por otra parte tampoco sería descartable. Pero de todo ello se desprende que consciente o inconscientemente, su propuesta ha dado muchos dolores de cabeza y que los significados e interpretaciones que se le puedan encontrar, emparentan muy directamente con el proceder surrealista.

Esta actitud de Loos se sitúa en una posición premonitoria de un modo análogo a cierto De Chirico y en su proceder hay algo que remite a algunas posiciones actuales.

Ya he mencionado el denominador común del abanico de opciones que configura lo posmoderno: la contestación a lo moderno y ese sentimiento de nostalgia hacia concepciones pretéritas de las arquitecturas.

Contestación y nostalgia que adquieren no sólo matices, sino planteamientos, radicalmente diferentes.

Así, mientras para unos la «contestación» se torna agria, virulenta y en muchos casos visceral, para otros lleva pareja un proceder reflexivo y a veces experimentalista.

Mientras para unos la nostalgia se refiere únicamente a extremos triviales y, en consecuencia, genera únicamente reflexiones estilísticas, para otros se remite a las coordenadas más «esenciales» de la arquitectura.

De este modo, el surrealismo se justifica, tanto en un proceder como en el otro, como una vía con la que plantear las bases para una crítica (contestación) y el acercamiento a ese «mundo» a ese «orden perdido» al que parece referirse el «sentimiento de nostalgia».

Surrealismo que en un caso será «utilizado» de una manera retórica y que en otros tratará de aprehender en su método, de aquellas parcelas de la historia y del conocimiento que la situación nos demanda.

Aparecen de este modo arquitecturas que dejan entrever en su concepción espacial, muchos de los adjetivos que pueden ilustrar al surrealismo, aun sin los recursos más fáciles de los que hacía gala del grupo Site, y otros semejantes.

Arquitecturas que como en el monumento de Karachi de Cabrero (figura 40), entienden el espacio en su sentido más infinito, dentro del propio proyecto.

Arquitecturas, en fin, que sin dejar de someterse a su realidad disciplinar, apuntan a una idea metafísica en su manera de concebir el espacio y el tiempo.

No es preciso remitirse a arquitecturas funerarias, como el cementerio de Módena de Rossi o el de Vergara de Linazasorro y Garay, para constatarlo.

La presencia de esta idea metafísica es detectable incluso en arquitecturas cotidianas.

Ya se han mencionado la escuela de Broni (figura 31), o el gran teatro del mundo de Rossi y su parentesco evidente con De Chirico no hace falta subrayarlo.

Pero podríamos alargar la lista.

No pueden ser atribuibles a la casualidad ni a la intención del fotógrafo, las imágenes de la escuela de Fuenterrabía (Guipúzcoa) y de unas

viviendas en Mendigorriá (Navarra) (figuras 69 y 70)⁽⁵⁴⁾. En una y en otra existe la misma voluntad de «asomarse» al espacio. Son arquitecturas que en su pretendida «sencillez», en su manifiesta esencialización, surgen como un eco de aquella línea que uniría a Tessenov, Asplund, etc.

De hecho no es difícil encontrar en muchas de sus propuestas esos matices a los que vengo aludiendo.

La capilla del bosque de Asplund no es sólo la asunción de una larga tradición popular que se pierde en el tiempo. Es también, en su modo de implantarse, la definición de un espacio que algo tiene de «mágico», en el mejor sentido de la palabra, que subraya con sus elementos la presencia humana en medio de la naturaleza y que, por lo tanto, entronca con la concepción más atávica y más hermosa de la arquitectura. (Figura 71).

No quiere haber en estas reflexiones un vano esfuerzo por aproximar estas arquitecturas a un determinado proceder surrealista. Tan sólo reconocer que en su proceso «esencializador» conectan con alguna idea que extralimita al ámbito de lo físico y se sitúan en parcelas que parecen remitir, como en De Chirico, a otros momentos y a otros lugares que por eternos nos resultan familiares. En todo caso, no sería el surrealismo de lo grotesco, de lo provocador, sino de lo metafísico, de lo evocador.

Tan surrealista serían aquellos cuadros de Dalí en los que su valor parece residir en la habilidad de que hace gala en el manejo de las leyes gestálticas, el retrato de Voltaire, sería uno de ellos, como aquellos cielos «fragmentados» de Magritte en los que hay una voluntad que va más allá de la pura ilusión óptica.

Por eso, un momento como el actual se verá en la necesidad de resolver la difícil papeleta de deslindar nostalgias legítimas de romanticismos caducos; críticas con las que establecer nuevas pautas de funcionamiento, de ataques visceralizados; historia y racionalidad de historicismo y pastichismo..., que no son sino, otra vez, los límites por donde discurre lo posmoderno:

El de los que entienden como «adjetivo», o el de los que lo entienden como «sustantivo» como «moda» o como «condición» (S. Marchán) el «puro juego» o el «eclecticismo crítico» (M. Tafuri), o generalizando más aún, la línea que va, de lo grotesco a lo metafísico.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1.-Simón Marchán, «La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo». G. Gili. Barcelona, 1982.
- 2.-Nota de G. C. Argan, recogida de Leónardo Benévolo en «Historia de la arquitectura moderna». G. Gili. Barcelona, 1977.
- 3.-Ver Simón Marchán, obra citada, Capítulo X.
- 4.-Esta interpretación explicaría en cierto modo el «paradójico» divorcio entre el surrealismo y otras manifestaciones de vanguardia como el Movimiento Moderno en arquitectura.
- 5.-Wolfgang Pehnt, «La arquitectura expresionista». G. Gili. Barcelona, 1975.
- 6.-S. Giedion, «Espacio, tiempo y arquitectura». Dossat. Madrid, 1979.
- 7.-W. Pehnt, obra citada, pág. 8.
- 8.-Entiéndase «tecnológicamente» en su aceptación más literal. Del griego «Tecné».
- 9.-Walter Gropius, del archivo Bauhaus. Hans Wingler, «Las Bauhaus». G. Gili. Barcelona, 1980.
- 10.-Ver «La catedral gótica», Otto von Simson. Alianza. Madrid, 1982.
- 11.-Información sobre este tema se recoge en el libro «El pasado en el presente», de G. C. Argan y V.V.A.A. G. Gili. Barcelona, 1977.
«La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la «tradición esotérica», de Marcello Fagiolo.
- 12.-Francisco Aranda, «El surrealismo español». Lumen. Barcelona, 1981.
- 13.-De H. Obrist, extraída de Wolfgang Pehnt, obra citada.
- 14.-«Nuevas posibilidades en bellas artes».
- 15.-Simón Marchán. «La condición posmoderna en la arquitectura». Lección inaugural curso 1981-1982 Universidad de Valladolid. Valladolid, 1982.
- 16.-Al referirme a los «orígenes» me refiero aquí, al nacimiento del Movimiento Moderno, a los primeros postulados de Le Corbusier, o a las arquitecturas «modernas» de los años veinte, admitiendo que tanto su génesis como su desarrollo se inscribirían, en los términos de Collins, en las dos centurias que separan 1750 y 1950, entendiendo éstas como un sólo «corpus» de análisis:
«... la afición de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII a las alusiones históricas, las justificaciones analógicas, las perspectivas asimétricas, un brutal detallismo, la utilización de tipos orientales y técnicas pictóricas, no solamente los diferencia de la tradición de los siglos anteriores, sino que los relaciona íntimamente con los arquitectos de hoy, dando unidad al período 1750-1950, por lo cual éste puede considerarse como un solo período arquitectónico».
Peter Collins, «Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)». G. Gili. Barcelona, 1970, pág. 9.
- 17.-Referirse a este tema es dar por sentada la existencia de diferentes concepciones de «materialismo». Marx mantiene la oposición firme contra una forma de materialismo exacerbado, generalizada entre numerosos pensadores de su tiempo.
«... La visión de Marx se basa en su fe en el hombre, en las potencialidades inherentes y reales de la esencia del hombre que se han desarrollado en la Historia».
Erich Fromm, «Marx y su concepto del hombre». F. C. Económicas. México, 1981.
Ver «La filosofía del Arte en Karl Marx», de Mijael Lifschitz. Fontamara. Barcelona, 1982.
- 18.-Oskar Schlemmer. Del primer manifiesto de la Bauhaus en Weimar. De la Bauhaus, obra citada.
- 19.-«Bauhaus» 2/2 2º año 1928. «Visión esquemática del campo de enseñanza. El hombre».
- 20.-Es de señalar el «esfuerzo» que en algún momento llegaba a suponer esta opción.
Gian Carlo di Carlo en su ponencia en el congreso de la UIA, en Madrid, comentaba refiriéndose a este punto, que Gropius en el edificio para la Bauhaus mandó hacer las ventanas «como si estuvieran hechas en seire», aunque realmente tuvieron que hacerlas artesanalmente saliendo de los modelos habituales y produciéndose un encarecimiento notable.

- 21.-Ver «La vitalidad de la idea de la Bauhaus». W. Gropius. «La Bauhaus», obra citada. En él Gropius expone su oposición a la idea de «L'art pour l'art».
- 22.-Leonardo Benévolo, «Historia de la arquitectura moderna». G. Gili. Barcelona, 1977.
- 23.-Colin Rowe, «Manierismo arquitectura y otros escritos». G. Gili. Barcelona, 1978.
- 24.-Publicadas por Charles Jencks en «El lenguaje de la arquitectura posmoderna». G. Gili. Barcelona, 1981.
- 25.-Reconociendo la simplificación que supone, podríamos hablar en Le Corbusier de una voluntad de significar en el material, su papel estructural en el conjunto. En la Tourette, por ejemplo, el hormigón ofrece diferentes texturas y acabados según se trate de un soporte, un vuelo, un cerramiento, etc.
En Wright cada material se dispone en un intento de manifestar su origen. La piedra subrayando en sus calidades, su procedencia, de una cantera; la madera enlistonada como queriendo dejar claro su paso por el taller.
Mies cambia de material y lo acusa en cada punto en función de su papel estructural.
Tómese esto como una referencia, reconociendo que se podría matizar mucho en cada caso y que la realidad es mucho más compleja.
- 26.-Sabido es que con carácter ornamental aparece en muchas obras de Le Corbusier.
- 27.-S. Marchán, obra citada.
- 28.-Manfredo Tafuri, «Teorías e historia de la arquitectura». Laia. Barcelona, 1973, pág. 172.
- 29.-Charles Jencks, obra citada.
- 30.-Aldo Rossi, introducción a «Arquitectura racional». V.V.A.A. Alianza. Madrid, 1979.
- 31.-Paolo Portoghesi, «Después de la arquitectura moderna». G. Gili. Barcelona, 1981, pág. 180.
- 32.-Utilizando el término de Simón Marchán en la obra citada «La condición...».
- 33.-Ignacio Solá Morales, «De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts». De la revista «Arquitectura» n.º 243 (1983).
- 34.-Quatremère de Quincy, «Dictionnaire de L'architecture». París, 1932.
- 35.-Ernesto Nathan Rogers, «Esperienza dell'architettura», 1958, de «Architettura razionale». V.V.A.A., obra citada.
- 36.-Cabría aquí referirse a reflexiones ya planteadas sobre el Manierismo. Ver Capítulo II.
- 37.-Charles Jencks, obra citada.
- 38.-«... non a caso, L'Italia appare, como símbolo naï, sia nel progetto di concorso per la Downtown Rinewal Area di New Orleans sw Moore, che nella Fountain House di Machado e Silveti: per ragioni diverse, il luogo del delitto viene insistentemente rievocato insieme alle er matiche transenne delle «piazzae» de De Chirico».
Manfredo Tafuri, «La sfera e il labirinto. Avanguardia o architettura da Piranesi aglian-ni'70». Einaudi. Torina, 1980, pág. 367.
- 39.-Todas las generalizaciones son peligrosas, y en cualquier caso en Europa se dan fenómenos similares como el de Ricardo Bofill.
- 40.-Bruno Zevi, «Site. La arquitectura como arte». G. Gili. Barcelona, 1982, pág. 11.
- 41.-Bruno Zevi, obra citada, pág. 9.
- 42.-El proyecto de Madison Avenue, «envuelve» el local en una superficie acristalada, donde se «desenvuelven» como transeúntes, fotografías recortadas de personas a tamaño natural.
El Ghost Parking Lot, funde a varios coches con el asfalto del suelo, ofreciendo un resultado particularmente curioso.
- 43.-Grupo Site, «Notas sobre la filosofía Site». de «Site. La arquitectura como arte», obra citada.
- 44.-Robert Venturi, «Complejidad y contradicción en la arquitectura». G. Gili. Barcelona, 1978, pág. 25.
- 45.-Charles Jencks, obra citada, págs. 46-49.
- 46.-Charles Jencks, obra citada, pág. 42, «La ilusión óptica pato-conejo».
- 47.-Aldo Rossi, «La arquitectura de la ciudad». G. Gili. Barcelona, 1971, pág. 169.
- 48.-Tal vez con la excepción de Francia y Alemania para quien el Movimiento Moderno man-

tiene aún toda su vigencia, resulta curioso constatar que «la arquitectura de la ciudad» haya sido traducido al francés apenas hace dos años.

49.-S. Marchán, obra citada, pág. 22.

50.-José Ignacio Linazasoro, «El proyecto clásico en arquitectura», ver nota 12 del Capítulo II, «Orden y mimesis en arquitectura». G. Gili. Barcelona, 1981, pág. 82.

51.-José Ignacio Linazasoro, obra citada.

52.-José Ignacio Linazasoro, obra citada.

53.-José Ignacio Linazasoro, «El proyecto clásico en arquitectura». Ver nota 12 del Capítulo II, «Orden y mimesis en arquitectura». G. Gili. Barcelona, 1981, pág. 82.

54.-Escuela de Fuenterrabía: arquitecto Miguel Garay y José Ignacio Linazasoro.

Viviendas en Mendigorria: arquitecto Miguel y José Ignacio Linazasoro.

ILUSTRACIONES AL CAPITULO III



Figura 50.—Dibujos. Poelzig.

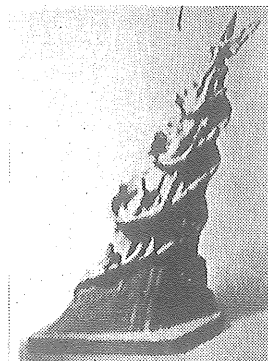


Figura 51.—Maqueta para un monumento. H. Obrist.

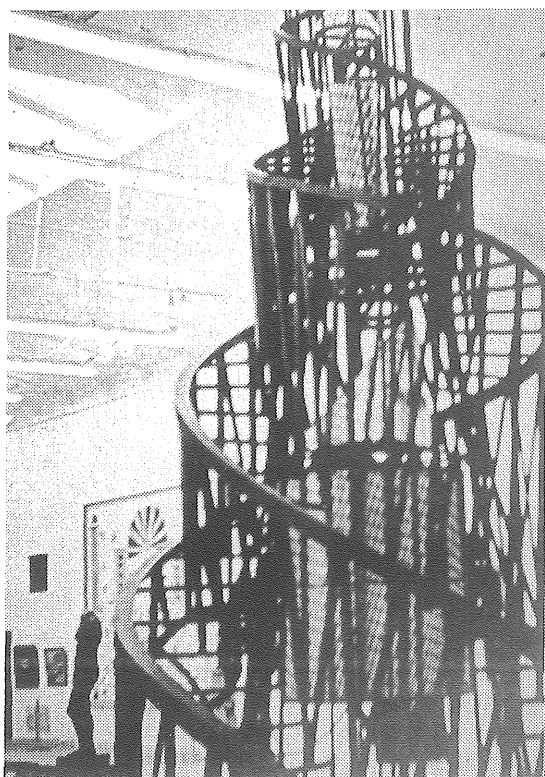


Figura 52.—Maqueta para el monumento a la II Internacional. Tatlin.

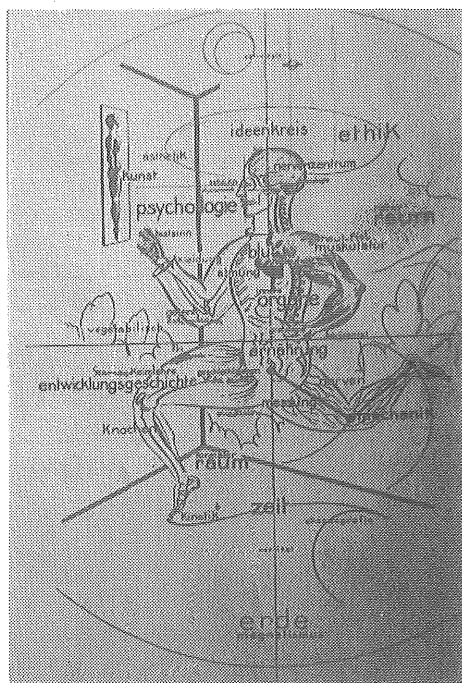


Figura 53.—Página de «Bauhaus» 2/2 2º año, 1928. «Versión esquemática del campo de enseñanza. El hombre».

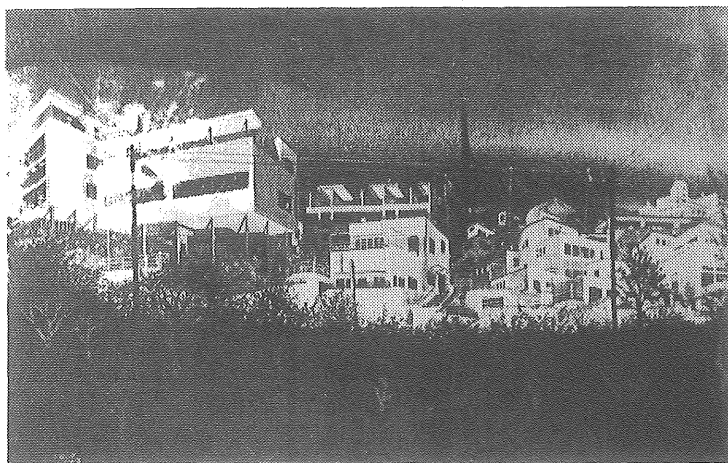


Figura 54.—Weissenhof. Stuttgart. Pintura de Reinhold Nägele (1927).

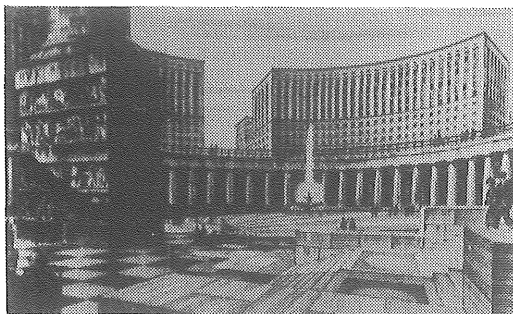


Figura 55.—Proyecto para la reconstrucción del centro de Milán. De Finetti.

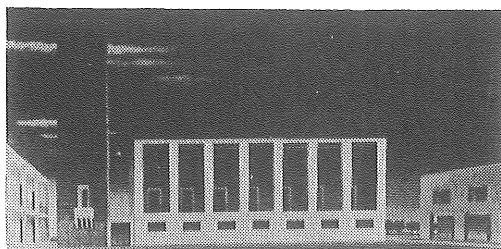


Figura 56.—Centro de Aprilia.

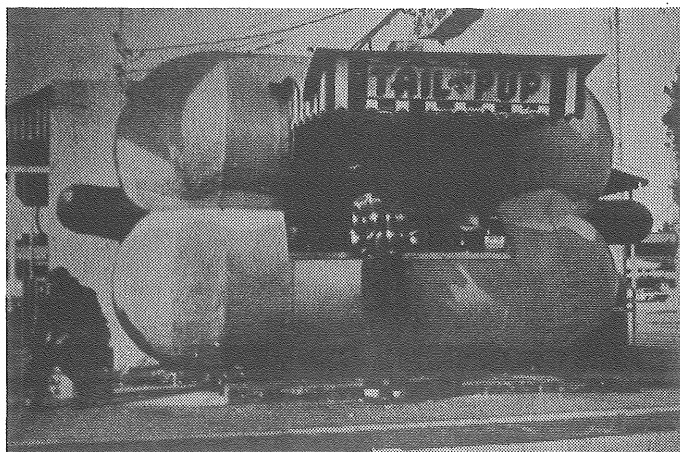


Figura 57.—Puesto de salchichas.

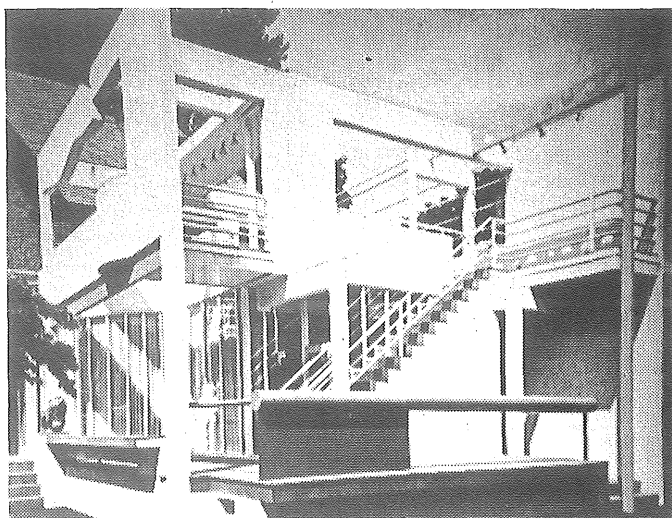


Figura 58.—Anexo casa Benacerraf. Princeton. Michael Graves.

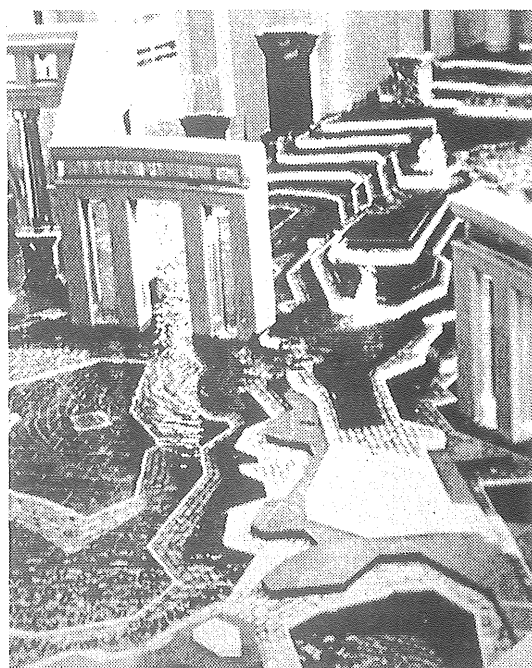


Figura 59.—Plaza de Italia. Charles Moore.

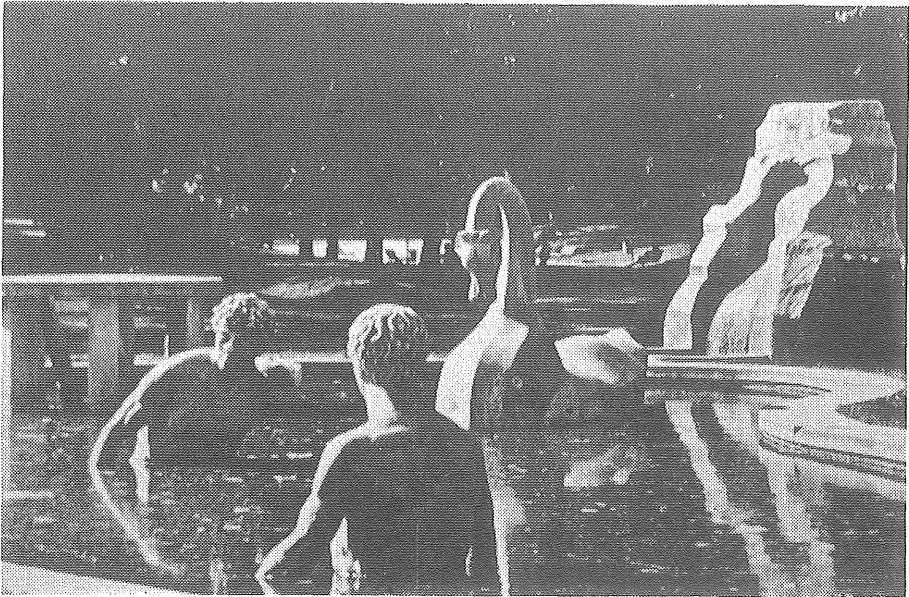
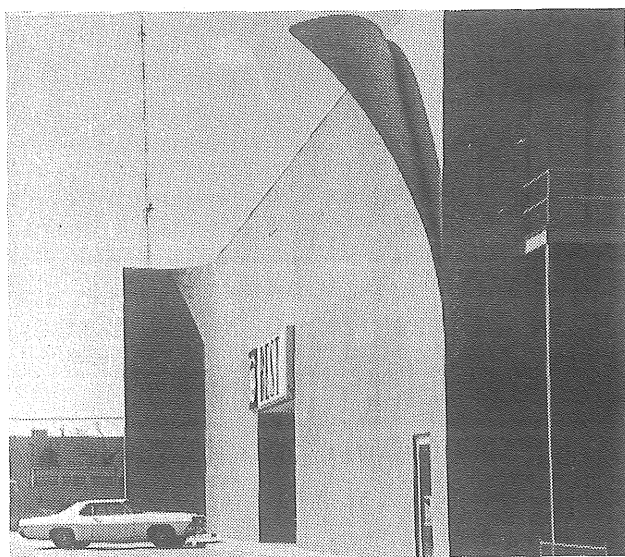


Figura 60.—Plaza de Milán. De Chirico.



Figuras 61 y 62.—Grupo Site. Edificios para «Best».



Figura 63 y 64.—Grupo Site. Edificios para «Best».

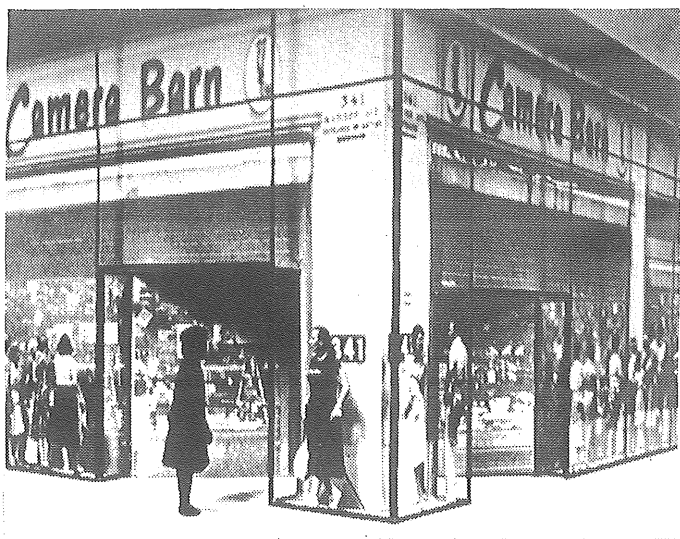


Figura 65.—Local comercial en «Madison Avenue». Grupo Site.

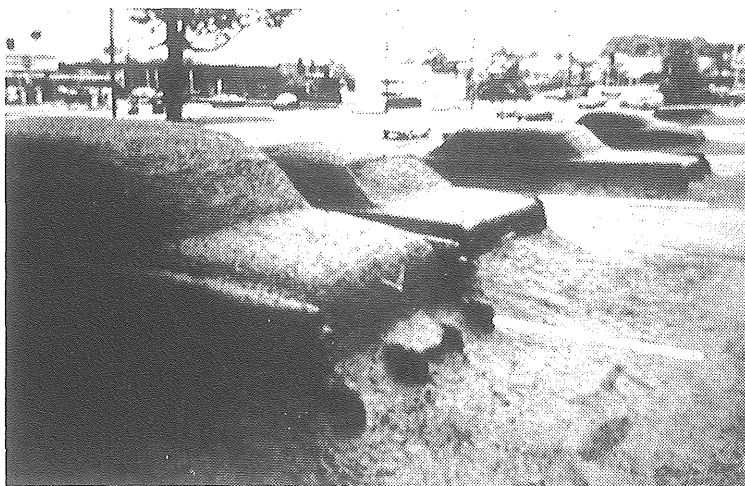


Figura 66.—Ghost Parking Lot. Grupo Site.

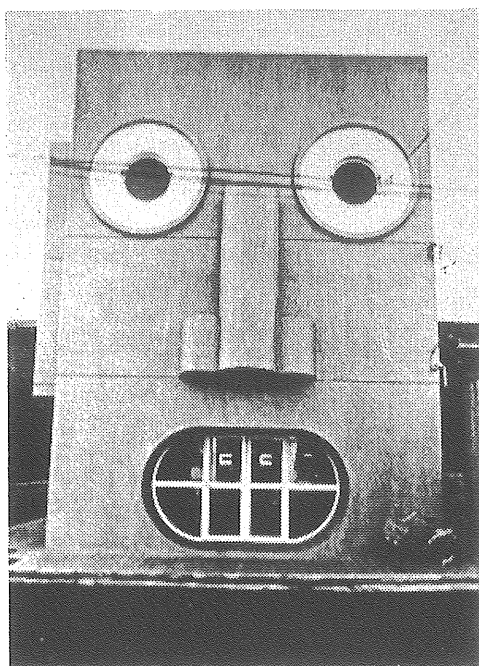


Figura 67.—Casa rostro. Kazumasu Yamashita.

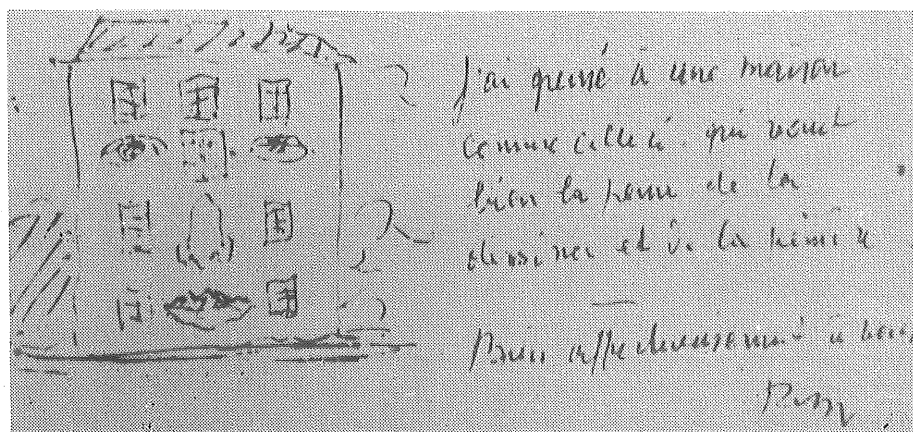


Figura 68.—Carta a Harry Torczyner. René Magritte.

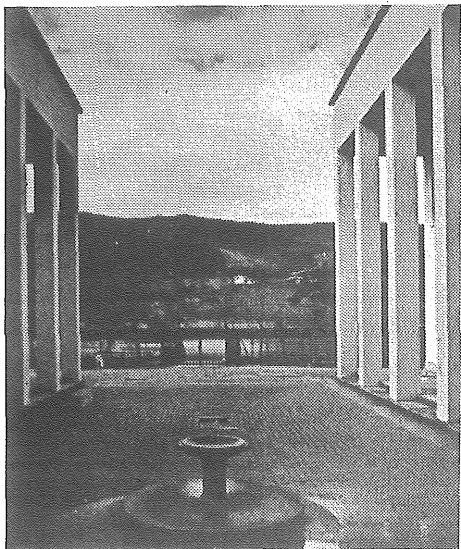


Figura 69.—Escuela en Fuenterrabía. Guipúzcoa.
M. Garay y J. I. Linazasoro.

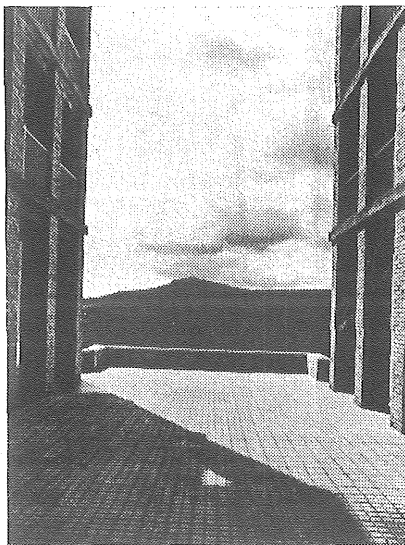


Figura 70.—Viviendas en Mendigorria.
Navarra. M. Garay y J. I. Linazasoro.

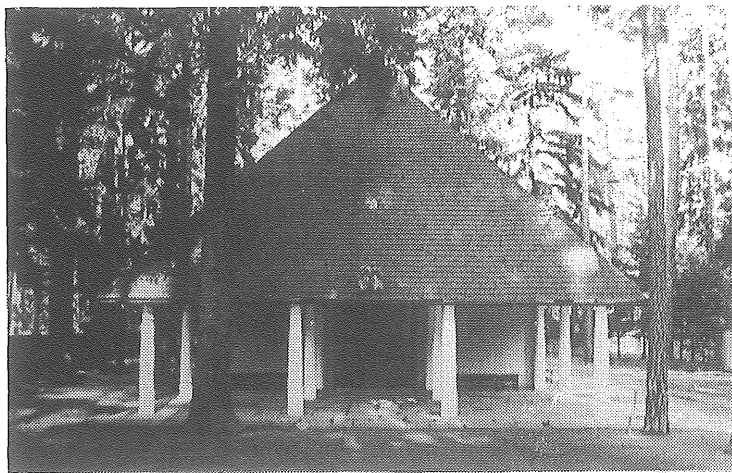


Figura 71.—Capilla del Bosque. G. Asplund.

CAPITULO IV

SURREALISMO Y CRITICA

IV.1.–La ciudad soñada. Nostalgia y crítica a una realidad.

IV.2.–El monumento continuo o el final de la ciudad.

IV.3.–El sexto orden o el final de la Arquitectura.

IV.4.–Sobre la ciudad surrealista.

IV.5.–Roma Interrotta, la Strada Novísima y el «Plan de embellecimiento de París».

IV.1.-La ciudad soñada.

Recoge T. S. Eliot en su libro «Función de la poesía y función de la crítica»⁽¹⁾, un pensamiento que viene a afirmar que momentos particulmente intensos de creación poética, son momentos recesivos en cuanto a la crítica se refiere y, por el contrario, momentos singularmente críticos, van ligados a períodos de escasa creatividad poética.

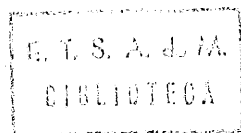
Efectivamente, sin pretender establecer los límites de esta afirmación, sin pretender entrar en el discurso «períodos creativos»-«períodos críticos», algo hay de cierto en esa tesis.

Cuando un poeta de la talla de Rainer María Rilke afirma:

«... lea lo menos que pueda de cosas estético-críticas: o son opiniones partidistas, petrificadas y vaciadas de sentido en su endurecimiento contra la vida, o son hábiles juegos de palabras, en que hoy se saca una opinión y mañana la opuesta»⁽²⁾.

En el fondo se está adscribiendo a ese sentir y subrayando lo que de cierto pueda llegar a tener la tesis mencionada.

Algo similar podría afirmarse en lo relativo a la arquitectura y no creo que sea preciso detenerse en verificaciones concretas. Admitamos en todo caso, que del mismo modo que se puede hablar del interés arquitectónico



de un Alvar Aalto y no de su labor como crítico se puede hablar, en sentido contrario de gran parte de los arquitectos que configuran el panorama de la cultura arquitectónica actual.

Tal vez, no pudiera ser de otro modo en un momento como el presente en el que, para bien o para mal, se someten a juicio todos los aspectos derivados de la propia casuística del Movimiento Moderno.

Reconozcamos en consecuencia y al margen de que tal circunstancia sea o no generalizable, que el momento presente se configura con las categorías de lo «crítico» y probablemente por haber sido precedido de un comportamiento que en su condición dogmática, eludía la asunción de la crítica como modo operante de proceder.

La crítica, en definitiva, adquiere un papel no desdeñable en las posiciones actuales de la arquitectura y en muchos casos ésta, llega a «justificarse» únicamente por la presencia de ella.

Pero como casi siempre que se hace uso de un término manido, se corre el riesgo de caer en ciertos eufemismos.

A qué crítica nos referimos: a ¿aquella más bien literaria y al margen del ejercicio profesional o por el contrario a lo que de crítica pueda encerrar una determinada obra de arquitectura en su propia concepción?

Tan válida se me antoja la una como la otra e incluso no resulta fácil esclarecer dónde acaba una y dónde empieza la otra. Las «cárceles», de Piranesi, encierran algo de literario y, por supuesto, mucho de arquitectónico.

Hay numerosos ejemplos en la tratadística arquitectónica que en su modo de concebirse va implícita una actitud inequívocamente crítica⁽³⁾.

Por ello, el término «crítica» es lo suficientemente amplio como para que su manejo encierre cierto peligro. En cualquier caso no es sobre sus límites sobre lo que aquí se tratará, sino de verificar que su generalizada presencia en la cultura arquitectónica actual es otro factor más que nos remite a ciertos vectores del propio surrealismo.

Efectivamente, sabido es que el surrealismo, entre los modos de plantear su singular batalla cuenta con la crítica. Crítica feroz, provocadora o despiadada, pero crítica al fin y al cabo. De hecho las categorías de su proceder no se entienden sin esa componente que llega a formar parte de su propia esencia.

De lógica, pues, deberá entenderse esa vinculación o esas referencias hacia el surrealismo, de la cultura arquitectónica actual, que no serán otras que las que existan entre ciertos objetivos de ésta y algunos métodos de aquél.

¿Nos deberá extrañar la cantidad de «alusiones», la cantidad de imágenes ligadas al surrealismo que aparecen no sólo en las últimas arquitecturas, sino en la literatura que gira en torno a ellas?

Sólo a título de ejemplo baste recordar:

La portada del libro de Paolo Portoghesi «Después de la arquitectura moderna»⁽⁴⁾ es una evidente referencia al dibujo de René Magritte «ceci n'est pas une pipe» (figura 72).

La portada del libro de Italo Calvino «Las ciudades invisibles» en su edición en castellano⁽⁵⁾ es «El castillo de los Pirineos», de Magritte.

La portada de «La estética en la cultura moderna», de Simón Marchán⁽⁶⁾ es otro cuadro de Magritte: «El siglo de las luces».

Las imágenes del libro «Rational Architecture Rationelle», V.V.A.A.⁽⁷⁾ de Massimo Scolari, Rita Wolf, Rob Krier y Aldo Rossi forman parte de un modo que no deja lugar a dudas, del elenco surrealista. (Figura 73).

De sintomático podría tacharse el número que sobre el surrealismo editó la revista de arquitectura A.D. Profiles⁽⁸⁾, o la atención que de un tiempo a esta parte se está prestando a autores como De Chirico, Dalí (recordar las últimas exposiciones del Centro G. Pompidou) o Magritte.

Se podría alargar la lista.

Lo que parece indiscutible es ese permanente «recuerdo» hacia el surrealismo desde diversas posiciones de la arquitectura actual y esa opción crítica que en cierto modo las caracteriza.

Crítica que viene condicionada, por un lado por aquella contestación al Movimiento Moderno y por la nostalgia hacia arquitecturas pretéritas ya mencionadas, pero por otro surge con más virulencia que nunca una crítica a la ciudad heredada.

La ciudad ha sido siempre uno de esos elementos de la producción humana con proyección más escatológica e íntimamente emparentada a modos trascendentales del entendimiento del universo, quizá por ser por definición un hecho colectivo en el más amplio sentido de la palabra, es decir, colectivo incluso por encima del tiempo de tal modo que logros urbanos de una determinada época son logros de la ciudad extensibles a cualquier momento de ella, lo cierto es que la idea de ciudad ha ido con frecuencia asociada a adjetivos, a sustantivos que trascienden al comportamiento humano: la «civites Dei», la ciudad de los muertos, la ciudad soñada, la ciudad celestial, la ciudad de los infiernos, etc., etc.

Se configura así una muy larga tradición en el entendimiento y en la interpretación de las ciudades que no hace sino escribir una historia parale-

la, de la historia de la ciudad vivida; historia que en cierto modo sería la de los sueños colectivos que tal vez nunca llegaron a cristalizar.

Así, desde la Babilonia o la Jerusalén bíblicas, desde la «ciudad de Dios» medieval, los frescos de Giotto, los fondos de algunos cuadros del Bosco, la Utopía de Moro, las ciudades de Lucas Van Leyden, de Vrederman de Vries, de Bartolomme Delbene, de Desiderio Monsu⁽⁹⁾, de John Martín (figura 74), de Erasturs Salisbury Field (figura 75), de John Soane (figura 76), de Sant'Elia de Max Ernst, de P. Delvaux (figura 77), de De Chirico, de Dalí (figura 78), de Massimo Scolari⁽¹⁰⁾... se conforma una peculiar historia cuyos límites no son sino los de la imaginación humana.

En todas ellas hay algo de anhelo y con frecuencia algo de rechazo. Manipulan arquitecturas que por soñadas se nos antojan eternas y por eternas algo tienen de modélicas. Así, muchas de ellas surgen con el valor de lo premonitorio y del mismo modo que concluíamos que en los jardines de Versalles algo había ya del París de Napoleón III, o que en De Chirico algo había de algunas arquitecturas actuales, podríamos decir que en El Escorial algo hay de aquel templo mítico de Jerusalén, o que en la figura 75 de E. Salisbury Field subyace cierto Sullivan.

La «ciudad soñada» remite así a la memoria colectiva, a la memoria de un pasado y a la memoria de un futuro⁽¹¹⁾; pues la ciudad «futurista» desde Sant'Elia a Archigram, también opera con arquitecturas que aunque a la vuelta de los años, muchas se nos antojen ingenuas e incluso carentes de valor, no dejaron por ello de manifestar el emblema de una voluntad colectiva, y de apuntar en ese emblema, la crítica a cada ciudad real.

No se trata de buscar una relación causa-efecto entre las ciudades soñadas y la «ciudad» propiamente dicha. Pero habrá que reconocer que entre ambas se generan algunos vínculos no carentes de interés y que en algún caso se comportan como una radiografía del hecho urbano.

El análisis de la ciudad medieval, que puede establecerse a partir de algún fresco de Giotto no se aleja demasiado de la realidad, aunque aquí aparezca sublimada, por lo menos en lo que concierne a muchos de sus aspectos: el papel de monumento, su relación con el tejido urbano, los límites de la ciudad, el papel de la muralla..., que a su vez remiten a criterios de lotificación, formas de vida, etc.

«... la ciudad requiere ser leída como un libro»⁽¹²⁾.

Pero en cualquier caso, esa sublimación de la realidad, ese modo onírico de entender y dibujar la ciudad, sólo es aplicable entendiendo a ésta como un logro a través del tiempo. Asumiendo siempre las aportaciones de

cada época en su constante renovación.

¿Qué sucederá entonces en un momento como el presente en el que cada ciudad parece querer hacer tabla rasa de sí misma, en el que antepone razones especulativas ante logros seculares, en el que cada proyecto se quiere erigir protagonista y para ello llega a sacrificar lo que de hermoso habíamos heredado?

«... Hay que cuidarse de decirles que a veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso las facciones; pero los dioses que habitan bajo los nombres y en los lugares se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros. Es inútil preguntarse si éstos son mejores o peores que los antiguos, dado que no existe entre ellos ninguna relación así como las viejas postales no representan a Maurilia como era, sino a otra ciudad que por casualidad se llamaba Maurilia como ésta»⁽¹³⁾.

No deberá sorprendernos que tal estado de cosas, genere una crítica que a menudo adquiere caracteres de notable virulencia y de extrema acritud, como tampoco deberán sorprendernos esas afinidades del momento actual con el surrealismo.

La ciudad moderna, o al menos la ciudad moderna heredada, la ciudad degradada que vivimos, genera sentimientos que van de la irritación a la nostalgia.

El grupo surrealista, tempranamente sensible a ello, fue consciente tal vez de un modo intuitivo, del peso que sobre la memoria colectiva tienen esas imágenes, esas ciudades soñadas a lo largo de la historia. Así se explica la particular reflexión de los surrealistas sobre las ciudades.

«... Libros como el «Nadja», de Bretón, dicen más verdades sobre ciudades que ningún plan de una ciudad y las pinturas surrealistas incluyen muchas ciudades soñadas»⁽¹⁴⁾.

Lo cierto es que el paralelismo entre esa actitud del grupo surrealista frente a la ciudad y la de algunas posiciones arquitectónicas actuales parece claro, en la medida en que se puedan comparar cuadros como los de las figuras 79 y 80 de René Magritte y de Aldo Rossi, respectivamente.

El grito de alarma que subyace en la actitud surrealista de los años treinta, sobre algunos aspectos de la ciudad es el mismo que ahora a cincuenta años vista enarbola gran parte de la cultura arquitectónica.

Cuadros de Paul Delvaux, de Max Ernst, de Magritte y, por supuesto, de De Chirico, podrían incluirse entre las arquitecturas aparecidas en los números de las revistas de Arquitectura de un tiempo a esta parte.

En ellos, como en la arquitectura actual, mucho hay de manipulación del lenguaje clásico (Delvaux, figura 77), mucho de cierto eclecticismo (Magritte, figura 79), y, por supuesto, mucho de metafísico (De Chirico, figura 81).

No sólo se responde a un mismo problema, sino que se hace en las mismas claves.

Es como si la arquitectura actual estuviese empeñada en resolver las cuestiones que quedaron pendientes antes del Movimiento Moderno, y al hacerlo no le quedase otro remedio que retomar el hilo de las vanguardias de aquellos años.

Por eso, el paralelismo señalado entre ambos momentos, trasciende al que pueda existir entre unas y otras imágenes. No sólo será una relación intuitiva, no sólo una respuesta formal, algo hay también en la crítica actual y en sus métodos, fácilmente asimilable al proceder surrealista de los años treinta.

Bien es cierto que cada opción crítica lo es ideológica; por lo tanto, el abanico de la crítica actual, será de algún modo el abanico ideológico. Sin tratar por ello de caer en ciertas simplificaciones, es lógico que la crítica al otro lado del Atlántico se centre más en aspectos puntuales y estilísticos como ya se ha observado, en que el «comportamiento» de la ciudad al margen de la calidad o no en cada caso del hecho arquitectónico.

Así los límites de la crítica, desde este punto de vista, e independientemente de que ésta sea literaria o vaya implícita en el quehacer arquitectónico, serán los de la propia cultura arquitectónica, y se inscribirán igualmente en aquella línea que iba de lo grotesco a lo metafísico.

IV.2.—El monumento continuo o el final de la ciudad.

Una de las primeras propuestas posteriores al Movimiento Moderno que podamos incluir en la idea de «ciudad soñada» tal vez sea el «monumento continuo» (figuras 82 y 83)⁽¹⁵⁾.

Por encima de otras consideraciones, éste, se configura con las categorías de las situaciones límites. Podríamos afirmar que surge como la extrapolación hasta el absurdo, de una idea que había latido en las ideologías arquitectónicas de los años anteriores a 1969. Aquella idea que legitimando todo en aras del concepto «función», no hacía distinciones en cuanto a ubicaciones, historia, etc., surge además reconociendo a la arquitectura como medio crítico⁽¹⁶⁾.

Así se concibe ese prisma de cristal que atraviesa valles, ciudades, desiertos..., y que sólo puntualmente se interrumpe para dejar emerger algún «rascacielos».

Será su radicalidad su modo obsesivo de aplicar una «Ley de formación», lo que le acerque al sentir surrealista. Es ese modo drástico e infinito de entender el edificio lo que le adjetiva en lo onírico, lo que subraya cuanto de «soñada» pueda tener tal propuesta urbana.

Pero su crítica no es tanto esa idea infinita que caracteriza al edificio; es más bien esa especie de duda que nos asalta aun reconociendo la «invialibilidad» de la propuesta. ¿Y si fuese posible?

Admitirlo sería tanto como negar la propia historia. La implacabilidad del artefacto en su recorrido por el mundo concibe a la ciudad como un accidente geográfico más.

Poco le importa si lo que cruza es el mar o Nueva York; si corta un

valle, una avenida o una catedral; menos aún habría de importarle si la ciudad es ésta o aquella..., si su origen fue éste o aquél.

Ahí reside su dramatismo y lo que de provocador pueda llegar a tener. En el fondo es como «disecar» todo proceso urbano. Sería despojar a la ciudad de aquella condición que le es inherente: su constante reafirmación de proyecto colectivo; aquel lugar donde deberían pervivir y coexistir los logros de cada momento histórico.

La propuesta a pesar de su infinitud entendería la ciudad como un acontecimiento finiquito, como queriendo subrayar que ya todo terminó. Que a partir de ahora la ciudad será ésa y sólo ésa.

Se dibuja de este modo una ciudad que en su sueño genera horror y en su horror tal vez su justificación por cuanto tiene de alarma. Alarma, no tanto de la propuesta en sí, que se nos antoja imposible, sino de ese modo de entender la ciudad, que en el fondo sintoniza con cierto proceder especulativo que ha venido caracterizando y lo hace aún, a las últimas décadas.

Efectivamente, los criterios por los que se mueve gran parte de la «producción» arquitectónica no pasan más allá de los de consumo. Y en esa prioridad absoluta de objetivos mercantiles frente a «otros» de diferente orden en el desarrollo de la ciudad, hay implícita una negación de ésta, en los términos de colectividad a los que antes me refería.

IV.3.—El sexto orden o el fin de la arquitectura.

Como expresión particularmente sensible a estos extremos y con el carácter de un «manifiesto» surge en 1978 la publicación «Rational Architecture rationnelle»⁽¹⁷⁾.

Publicación crítica, tanto en su contenido como en su configuración y en muchos de los ejemplos que incluye.

Sin pretender aquí emitir ningún juicio de valor sobre el libro, sí me parece oportuno el plantear ciertas reflexiones aunque sólo sea al objeto de esclarecer lo que pueda tener de sintomático.

Su posición frente al Movimiento Moderno por obvia, me parece vano el tratar de definirla. Los pequeños dibujos en los que aparece un paisaje urbano del más «puro» estilo internacional tachadas con un aspa roja, son suficientemente elocuentes.

Posición subrayada y claramente explicitada en esas «trois manières de concevoir les espaces publics»⁽¹⁸⁾, donde hay una voluntad de sentar las bases para una jerarquización del espacio urbano en función de la calidad del propio espacio urbano. Así se plantea la necesidad de establecer relaciones coherentes entre «monumento» y «tejido urbano»⁽¹⁹⁾.

En la misma línea se concibe el «Pequeño manifiesto»⁽²⁰⁾ y suficientemente claros quedan formulados los principios teóricos en los que se apoya.

El libro, así, tiene las categorías de un documento crítico hacia una

actitud generalizada de cierta arquitectura.

Al contrario que en el «monumento continuo», las imágenes que salpican la publicación, me refiero a las de Massimo Scolari, Aldo Rossi, R. Krier y particularmente Rita Wolf, figura 84, se remiten a arquitecturas sino cotidianas, sí al menos aprehensibles. Como De Chirico parecen querer indagar en momentos pasados, pero de todos conocidos.

Hay en esas referencias a lo surreal una especie de evocación arquitectónica como la de ese «orden» desmembrado que aparece en la figura 84 y en el que parecen mezclarse aquellos sentimientos nostálgicos con algo semejante a un llanto en esa «desintegración».

Algo hay de pesimismo en esa fuerza capaz de destruir determinada arquitectura y algo de sosiego o de cierta esperanza en cuanto que aún parece servir de modelo, o al menos eso se desprende de la actitud serena del espectador⁽²¹⁾.

En cualquier caso no es la frialdad apreciada en el «monumento continuo», la crítica aquí no se plantea como una «reducción al absurdo», sino que parece inscribirse en el ámbito de las pinturas metafísicas.

Tal vez como algunas de las arquitecturas que aparecen en el mismo libro y ya citadas aquí⁽²²⁾.

Algunas, en su crítica, van aún más lejos y sus categorías de respuesta parecen apuntar otra vez a ciertos juegos característicos del surrealismo.

Aquellas como las torres que figuran en la propuesta de Gilbert Busieau y Patrice Neirink para el «Quartier nord a Bruxelles», en las que cada una está coronada por una villa de N. Ledoux. (Figura 85). Crítica que en su proceder parece sintonizar más con algunas de las propuestas americanas mencionadas aquí en el capítulo anterior.

El libro en todo caso surge como queriendo apuntar y acusar a un modo de proceder generalizado, de la arquitectura de los últimos años. Y salvando las distancias entre los proyectos que aquí aparecen, que las hay, se configura esa crítica que caracteriza las posiciones más sensibilizadas del panorama arquitectónico actual.

El dibujo que cierra la publicación cuyo título se ha robado para encabezar estas líneas, «El fin de la arquitectura (el sexto orden)»⁽²⁴⁾, figura 86, evidencia el carácter de punto de inflexión que en el fondo caracteriza al momento presente. Parece querer cerrar de una vez por todas un capítulo de la historia y en su actitud no hace sino evocar otros momentos que ahora se nos antojarían al menos, más «útiles».

Útiles en la conformación del hecho arquitectónico y, en consecuencia, de la ciudad.

IV.4.-Sobre la ciudad surrealista.

Cabría aún referirnos a algo ya adelantado aquí, a la temprana sensibilización del grupo surrealista por la ciudad.

El que ellos se detuviesen en reflexiones particulares sobre la ciudad es una consecuencia obvia, primero de la larga tradición de imágenes de ciudades soñadas y segundo del hecho de entender la ciudad como el marco de toda actividad humana.

En efecto, un grupo como el surrealista cuya actividad se centraba en y para la ciudad es lógico que en sus juegos, en sus manifiestos, publicaciones, exposiciones, etc., contemplase al menos ciertos aspectos de ella.

Aspectos que quieren hilvanar un discurso acerca de la ciudad y que en él parecen dibujar lo que podríamos llamar «la ciudad surrealista»⁽²⁵⁾.

Como todo proceder surrealista, la ciudad así entendida, encierra todos los adjetivos que caracterizan al surrealismo; y las categorías de su crítica apuntan consecuentemente a aquella voluntad de transformar el mundo.

La «sociedad» culpable de la gran guerra y con ella su arte y su cultura deben ser destruidos. Y en esa actitud vital que caracterizó al grupo surrealista, convierten su propia vida en algo parecido a un «happening» provoca-

dor y crítico, dramático y divertido. La ciudad debería ser en todo caso el escenario para ese «happening».

Así sólo valorarán aquellas propuestas arquitectónicas y urbanas teñidas de cierto halo mágico. Se mira hacia arquitecturas como las de F. Cheval. Y en su precario análisis de la ciudad sólo parecen respetarse las propuestas modernistas. Gaudí será el primero. Y no habrá más que recordar algunos rincones del Parque Güel, la casa Batlló, o «el capricho» de Comillas⁽²⁶⁾ para establecer una relación inmediata.

De la ciudad «habitual» sólo contemplarán aquellos aspectos sórdidos y triviales que su posterior manipulación, fotográfica (Man Ray), literaria (Bretón), o pictórica (Max Ernst, Delvaux, Magritte, De Chirico) les otorgará matices más o menos próximos a lo metafísico.

La ciudad heredada se les antoja como el lamentable resultado de una filosofía burguesa y, por lo tanto, execrable.

Añoran la ciudad entendida como espacio de relación, como lugar de experiencias vitales y todo lo que no apunte a ese fin, será cuando menos ridiculizado.

No es difícil encontrar en sus escritos análisis de momentos pretéritos de la ciudad, pero desde un punto de vista simbólico, con lo que en cierto modo se sitúan en una posición premonitoria⁽²⁷⁾.

Hay ciertamente en esa «ciudad surrealista» una voluntad de llenar de significado todos los rincones que la conforma. Significados que a menudo subrayan su voluntad provocadora, pero que en todo caso sintonizan en su lectura con los derivados de los establecidos a la vuelta del Movimiento Moderno.

Se establece así, otra vez, ese vínculo que uniría muchas de las interpretaciones actuales de la ciudad con la practicada por los surrealistas.

Ambas mantienen en común esa oposición tanto a los mecanismos de «producción urbana» como a muchas de las arquitecturas que configuran la ciudad; máxime hacia aquéllas que entienden a ésta únicamente como una serie de objetos.

«Nadja», de André Bretón⁽²⁸⁾ contiene todos los elementos como para ser considerado un documento de crítica urbana; y en las pinturas surrealistas aparecen lo que podríamos considerar propuestas concretas de ciudad.

Así, la idea de la ciudad que se desprende de las manifestaciones surrealistas, no forman un cuerpo homogéneo, se trata más bien de críticas puntuales y fundamentalmente intuitivas, lejos de ser verificadas de un modo científico. Pero a pesar de ello parecen encontrar cierto denominador común y aquellos aspectos donde centraban su atención en los años

treinta, son aspectos que ahora, adquieren prioridad en el análisis y la crítica que se practica no sólo a la ciudad, sino a muchos «extremos» de la sociedad.

«... Por primera vez se llamaba la atención sobre la defensa de los valores primarios del hombre y la naturaleza, el primer grito de alarma contra la masificación, la defensa de valores ecológicos y todos los temas que ahora, cincuenta años después, se debaten en la prensa».

Son palabras de Francisco Aranda⁽²⁹⁾ referidas a la conferencia de Louis Aragón: «Contra la ciencia, el trabajo y la civilización»⁽³⁰⁾, que evidencian esa temprana sensibilización de los surrealistas hacia temas que ahora se nos antojan prioritarios.

De la ciudad rechazarán todo aquello que no fomente la «actividad» humana (imaginación relación, etc.), y que su simplicidad genere monotonía y despersonalización:

«... Lo que los surrealistas rechazaban de la ciudad burguesa y filistera, era, en suma, ese pretendido racionalismo que niega lo extraordinario, lo ritual, y hace imposible la verdadera libertad»⁽³¹⁾.

Pero contemplar «lo ritual» como un valor, es admitir la componente «formal» como un elemento importante, cuando no prioritario, en los procesos creativos. De este modo los surrealistas se separan de los postulados del Movimiento Moderno por un lado⁽³²⁾, y por otro, apuntan determinados comportamientos que se resumirían en lo que podríamos llamar cierta «sed de formas», fácilmente detectable sobre todo a partir del Movimiento Moderno.

«Sed de formas» que de ser cierta sería tal vez una de las razones que explicarían tanto la generalización de lo que se dio en llamar «arte Kitch» como de algunas formas de los posmodernos⁽³³⁾.

Interpretación que sintonizaría con algunas posturas actuales tendentes a rescatar temas como «la ornamentación» ampliamente denotados de Loos a esta parte.

Por si el párrafo da lugar a equívocos precisaré que ni se trata de reivindicar «el adorno» como un elemento más del hecho arquitectónico, ni Loos identifica los términos «ornamento» y «delito» como se ha venido simplificando:

«... No he afirmado nunca, como sostienen los puristas hasta caer en el absurdo, que la ornamentación tenga que suprimirse sistemáticamente con todas las consecuencias. Sólo que, cuando desaparece por causa de una necesidad contingente, ya no puede volver a utilizarse»⁽³⁴⁾.

En cualquier caso no trata de establecer aquí un discurso sobre el problema de la ornamentación, tan sólo el constatar que de un tiempo a esta parte vuelve a ser considerado al menos como problema a tener en cuenta en la disciplina arquitectónica a partir quizá del pensamiento de Lukács⁽³⁵⁾.

Sin pretender concluir aquí que el surrealismo ya teorizó sobre el tema, sí que habra que reconocer que al menos intuyó algo del sentir actual o que en su crítica al «funcionalismo» se situó en posiciones de ventaja desde la óptica actual.

«... Parece, pues, que el estilo artístico que ha hallado expresión en la magnífica iglesia de Barcelona, toda ella legumbres y crustáceos, se dispone en nuestros días a contraatacar, y que el irreprimible deseo humano —que en nuestros días se manifiesta cual en ninguna otra época— de aplicar a las restantes artes lo que durante largo tiempo se creyó prerrogativa de la poesía, no tardará en superar ciertas rutinarias tendencias que intentan protegerse en las pretendidas exigencias de la utilidad»⁽³⁶⁾.

El motivo que despierta esta crítica mucho tiene que ver, efectivamente, con todos los aspectos que ahora parecen hipersensibilizar a muchos estratos de la sociedad. No se trata de establecer relaciones forzadas; pero no queda más remedio que reconocer que muchas de las vicisitudes que nos inquietan ahora, no son sino la llaga donde los surrealistas ya habían puesto el dedo.

IV.5.—«Roma interrotta», La Strada Novissima y el Plan de embellecimiento de París.

Muchos son los lazos que mejor o pero traídos se podrían establecer entre los niveles de comportamiento del surrealismo de los años treinta y las posturas más características del presente momento cultural.

No obstante, a modo de ejemplo y con la pretensión de ser lo suficientemente ilustrativo me remitiré a dos propuestas particularmente significativas de los avatares arquitectónicos de los últimos años y a su presente relación con un juego practicado por los surrealistas en 1933.

Las propuestas referidas, como ya adelantaba el título de estas líneas son la experiencia de Roma Interrotta y la Strada Novissima.

Admitiendo las reservas que pueda generar tal elección, habrá que reconocer que una y otra no dejan de ser un reflejo, más o menos virtual de una realidad.

Y en todo caso, ambas, y esa es la razón de traerlas aquí, contemplan como temas prioritarios, la historia y la ciudad.

No podría ser de otro modo a poco fieles que quisieran ser con el complejo panorama actual, donde la ciudad y el pasado parecen convertirse en el eje de la discusión.

Por otra parte, poco deberá importarnos en este análisis, la calidad o no de las propuestas concretas. Su interés, desde el punto de vista que aquí nos ocupa, vendrá dado por un lado por aquellos aspectos cuya contemplación ponga de manifiesto la realidad de una situación y, por otro, por el género de respuestas; o de un modo más preciso por el método crítico utilizado que una y otra conllevan.

Cabría preguntarse previamente sobre las razones que motivaron ambas experiencias. La principal se me antoja obvia; la conciencia de la propia cultura arquitectónica de haber tocado fondo.

Ciertamente, hasta hacía muy pocos años el clima cultural respiraba aún cierto optimismo. Los postulados ahora desechados del Movimiento Moderno, aún mantenían vigencia. Y propuestas como las de Archigram alimentaban, hasta bastante entrada la década de los sesenta, una fe en el «progreso» demasiado parecida a la de años anteriores.

La propia enseñanza de las Escuelas de Arquitectura parecía apoyarse únicamente en pilares como Le Corbusier, Alvar Aalto, o Mies Van der Rohe y en lo que a la ciudad concierne, se había desarrollado aquella idea urbanística radicalmente divorciada de la disciplina arquitectónica e hija directa de los principios «modernos». Recordar las propuestas para las ciudades de la periferia de Londres.

Desde esas premisas y en un proceso acelerado sobre el que habría mucho que hablar en tanto en cuanto parece formar parte de una crisis mucho más generalizada y en la que poco a poco se dibuja un cambio en las jerarquías, de valores de toda índole, se desemboca en una situación caracterizada por los niveles de perplejidad que en el fondo definen a la cultura en general y a la disciplina arquitectónica en particular.

Lo que hasta hacía muy poco tiempo había sido el norte de la mayoría de los vectores ideológicos, tecnología, progreso, etc., parece relegarse a un segundo plano y se llega a la curiosa situación de no saber muy bien qué papel otorgársela. Así, coexisten en los últimos años propuestas tan dispares como el Centro G. Pompidou o el cementerio de Módena.

Sin pretender entrar en otro discurso, son los mismos años en que la pintura pasa de tener una componente esencialmente abstracta a recuperar en su disciplina otros valores olvidados desde décadas anteriores⁽³⁷⁾.

En definitiva, no parece ser sino que la cultura, o al menos la arquitectónica se debate en una especie de intento de hacer borrón y cuenta nueva de sus propias premisas ideológicas.

Y será esa situación en la que se halla sumida, el campo abonado para todas aquellas experiencias encaminadas por un lado a sentar una crítica,

que con frecuencia querrá ser definitiva, y por otro, a tratar de establecer nuevos mecanismos en la concepción de arquitecturas y, en última instancia, de nuevos lenguajes.

De este modo surgen las experiencias mencionadas de «Roma Interrotta» y «La Strada Novissima».

De ellas lo primero que llama la atención profundamente, es el carácter de juego con el que están concebidas; los enunciados de una y otra se inscriben en un modo de proceder inusual desde hacía muchos años, al menos en el terreno del análisis e incluso en el de la crítica; un terreno entre el desenfado y la provocación que podía implicar, en el caso de **Roma Interrotta**, el «prescindir» alegremente de doscientos años de historia.

Doscientos años que por si fuera poco encierran en todo caso las claves de la modernidad.

Roma Interrotta, como es sabido, surge en la primavera de 1978⁽³⁸⁾. Como si de un juego de mesa se tratase, se utiliza a modo de «tablero» el plano de Roma de Nolli de 1748 y previamente dividido en doce partes iguales en extensión se reparten entre otros tantos arquitectos: J. Stirling, R. Guirgola, A. Grunbach, R. Venturi, R. Sartogo, A. Rossi, R. Krier, C. Dardi, P. Portoghesi, M. Graves, C. Rowe y L. Krier. (Figura 87).

Ignoro el criterio de selección, pero habrá que admitir que en la lista parecen figurar al menos gran parte de los «representantes» de las diferentes opciones arquitectónicas de los últimos años.

No sería «a priori» difícil suponer que el género de respuesta podría serlo todo, excepto homogéneo.

Del mismo modo que en aquellos «cadavre exquis»⁽³⁹⁾, cada jugador «dibujaba» su parte con desconocimiento absoluto de lo que harían sus compañeros.

Así, no se trata por tanto ni de dar respuestas al problema de la ciudad actual, ni de establecer siquiera las bases para lo que podría ser ulteriormente una teoría de la ciudad. Se trata más bien de un intento de fijar los términos de una crítica a la ciudad y a la arquitectura actuales.

Crítica que opera dentro de las claves más «ortodoxamente surrealistas» si es que la expresión tiene algo de lícito.

Efectivamente, se trata de un «juego». De un juego que en sus reglas evidencia dos extremos, ya mencionados aquí: por un lado ese «sentimiento de nostalgia» hacia tiempos pretéritos que se concretan en esa Roma de 1748, por otro, la «contestación a lo moderno». ¿Cabe mejor crítica que prescindir de los doscientos años de la modernidad?

Aquí cabría abrir un paréntesis en el que sin ánimo de polemizar, se

me antoja válido aunque sólo sea a modo de reflexión.

Se trata de someter a comparación el procedimiento operativo de Roma Interrotta, con los mecanismos actuales de «producción de ciudad».

He comentado lo que de «cadavre exquis» comporta tal método. Pero, y tal vez sea rizar el rizo, ¿no se producen situaciones similares en la formación de la ciudad actual?

El desprecio hacia aquellos valores que deberían condicionar el desarrollo de la ciudad, y me refiero aquí a criterios morfológicos, tipológicos, históricos, etc., es decir, a aquéllos que contemplarían la ciudad como un logro colectivo, el desprecio, digo, en aras de otros «valores» ajenos a la ciudad así entendida (mecanismos especulativos de sobra conocidos como la apertura de nuevas calles, etc.), genera una ciudad, que mucho tiene que ver con la ley del azar. En efecto, en el modo de concebirse esa ciudad, parece que cada actuación (como en un «cadavre exquis» ignora el resto, de tal modo que el resultado, al unirse las diferentes propuestas alcanza esas cotas de degradación urbana que ya nos son familiares.

Sería, en puridad, la ciudad surrealista. Tal vez este extremo ponga en evidencia algo ya comentado en el primer capítulo; que el surrealismo aun cuando opera con mecanismos «incontrolables» como el azar, lo onírico, etc., los somete a un código racional de tal manera que siempre parece responsabilizarse de cada resultado. No sería este el caso de esa ciudad actual y de serlo, sus categorías formales serían comparables a las de un basurero en tanto en cuanto la suma de objetos que en él se dan cita, parecen estar regidos por el mismo azar.

Pues bien, Roma Interrotta, en su modo de enunciarse, se hace eco de estas reflexiones de tal modo que sólo las premisas del juego, ya encierran una actitud inequívocamente crítica.

Y así parecen entenderlo la mayoría de los participantes.

Realmente, casi todas las propuestas sintonizan, incluso individualmente, con el quehacer surrealista.

Así, de la propuesta de Rossi, al margen de consideraciones que se podrían plantear generalizables a gran parte de su obra, de donde está entresacada su «zona» de Roma, cabría referirse a algún párrafo de la memoria:

«... concordando con las más modernas visiones médicas que prefieren no distinguir entre el aspecto físico y psíquico de la enfermedad y favorecer en cada caso la libertad, la fraternidad y la promiscuidad entre los usuarios de la institución».

Y más adelante:

«... Esta construcción puede ser recorrida en barca como un barranco o directamente a nado por deportistas o submarinistas que podrían explorar los cimientos e instalaciones en una clase de explotación científico-ingenerial que hasta ahora faltaba»⁽⁴⁰⁾.

Párrafos que bien podrían haber sido extraídos de cualquier número de «Le surrealisme au service de la revolution».

Y qué decir de la propuesta de Piero Sartogo. Su «actuación» sobre el Vaticano (figura 88), además de emparentar directamente, en su formalización, con métodos como el «collage» deja entrever en su memoria escrita, una actitud cuya vinculación con el surrealismo, por obvia, me parece vano el detenerse en polemizar.

Entre otras cosas dice:

«... La Orgía del Museo, con su estructura de palacio de exposiciones representada por mapa-mundi transparente, anuncia la vida comunitaria armiosiosa, donde todo —comprendido el fetichismo sexual y los «vicios» de los civilizados— es público.

(...) Recualificando un amplio jardín, el Centro de la Relación Amorosa, por ubicación se conecta con «los seristeri» y con «L'Opera». La combinación, fortuita, de los acuerdos produce la armonía erótica a la misma manera en que en el que el engranaje combinatorio del juego de la ruleta obtiene el idéntico resultado en la distribución de la riqueza»⁽⁴¹⁾.

Y podríamos seguir con la lista:

La conversión en estanque de la plaza de San Pedro por L. Krier, figura 89; el «collage», de Venturi, y su referencia a las Vegas; la curiosa «fantasía arquitectónica», de Paolo Portoghesi (figura 90), o la divertida «tarta de cumpleaños-monumento», de J. Stirling, sustituyendo a la estatua ecuestre de Garibaldi⁽⁴²⁾, subrayan la vinculación que se desprende de este modo de proceder, con el surrealismo, que a mi juicio, roza lo evidente, pero por si cupiese alguna duda, y antes de detenernos en «La Strada Novissima» me remitiré al juego ya anunciado y practicado por el grupo surrealista en el n.º 6 de la revista «Le surrealisme au service de la revolution»⁽⁴³⁾.

Bajo el título «sur certaines possibilites de'embellissement irrationnel d'une ville» y fechado en 12 de marzo de 1933, aparece dicho juego que en líneas generales consistía en ir haciendo propuestas para diferentes monumentos de París a medida que éstos se iban enunciando y haciendo uso de la «escritura automática». Participaron en él varios miembros del grupo surrealista entre los que se encontraban Tristán Tzara, Paul Eluard, André Bretón, Artur Harfaux y Maurice Henry.

Entresaco algunas de la propuesta del juego:

Tristán Tzara: Le Pantheon: «Córtalo verticalmente y sepáralo 50

cm.» Estatua de Alfred de Musset: «Taparla con un gran colchón». L'Opera: «Instalar allí el jardín zoológico. Sección de monos y canguros. Sustituir el decorado exterior por esqueletos. Sobre la escalera, la reproducción en acero de una bicicleta tan alta como la fachada».

Paul Eluard: «L'Obelisque: «Introducirlo delicadamente en la aguja de la Sainte-Chapelle». La tour de Saint Jacques: «Cúrvala ligeramente». Le Pantheon: «Transfórmalo en maternidad».

André Bretón: Notre-Dame: «Cambiar las torres por inmensas vinajeras de cristal. Uno de los frascos lleno de sangre, el otro de esperma. El edificio servirá de escuela sexual para las vírgenes».

Arthur Harfaux: La columna Vendome: «Sustituir por una columna de materia blanda que se inclinaría con el viento».

Maurice Henry: Estatua de Camille Desmoulins: «El pie en un gran bote de mermelada de grosellas. En la mano una lata de sardinas».

Aparte de la componente provocadora que evidentemente acompaña a casi todas las respuestas ⁽⁴⁴⁾, no podemos sustraernos a una realidad que desde mi punto de vista se desprende de este experimento y que el mismo Paul Eluard manifiesta en un comentario que acompaña al juego:

«... Las ciudades han sufrido mucho el horror del vacío. Sus habitantes para combatir el «agorafobia», han levantado por todo, monumentos y estatuas sin preocuparse de ninguna manera en mezclarse en la vida real cotidiana del hombre»⁽⁴⁵⁾.

En él, Paul Eluard manifiesta con claridad aquellos extremos sobre los que el grupo surrealista parece mostrarse particularmente sensible: «El horror al vacío, la vida cotidiana del hombre, conceptos éstos, muy ligados a la ciudad heredada que incluso ni siquiera ha levantado monumentos en su proceder absolutamente mercantilista.

Resulta curioso el comentario sobre el «agorafobia» y cabría señalar aquí la reacción contraria fácilmente detectable en las escuelas de Arquitectura durante unos años, en las que, sensibilizadas ya ante estos conceptos, han contemplado en su quehacer multitud de propuestas encaminadas a establecer todo tipo de espacios de relación, ágoras, galerías comerciales, etc., etc.

Sin ánimo de plantear relaciones forzadas, el paralelismo existente entre algunas de las propuestas y aquellas de «Roma Interrota», me parece de todo punto evidente.

Entre esa especie de desmitificación simpática del monumento que parece desprenderse de la «tarta de cumpleaños», de J. Stirling y la actitud

entre lo irónico y lo sarcástico de Maurice Henry que revela su propuesta para la estatua de Camille Desmoulins parece haber la misma escasa distancia que la que separa la propuesta de Tristán Tzara de cortar el «Pantheon» verticalmente y separarlo 50 cm. de aquélla de Piero Sartogo sobre el Vaticano, en la que una calle «cortaría» la Cúpula de San Pedro.

Y qué decir de los «cambios de uso» que aparecen en unas y otras. Me atrevería a afirmar que la inclusión de las propuestas de un juego en el otro, difícilmente podría ser apreciada de no tener un conocimiento previo de ambos. La actitud que reflejan es absolutamente identificable y sus diferencias habría que buscarlas no tanto en el lugar hacia donde apuntan las críticas de uno y de otro, como en el reconocimiento de que después de todo el grupo que participó en el juego surrealista estaba formado por escritores ajenos por tanto al quehacer arquitectónico.

Cabría pensar que «Roma Interrotta» fue una experiencia puntual. Pero tampoco es cierto. La «Strada Novissima» constituye otro ejemplo de que las relaciones que puedan encontrarse entre la cultura arquitectónica actual y el surrealismo de los años treinta, no pueden ser atribuibles a la casualidad.

A diferencia de la experiencia de «Roma Interrotta», el juego de la Bienal de Venecia, «la presencia del pasado», quiere indagar en temas más próximos a una investigación «lingüística» que urbana. En todo caso, el que esta vez el «tablero de juego» sea una calle dice ya mucho en cuanto a la dirección que están tomando algunas concepciones de la ciudad; sin embargo, el «juego» (no me atrevería a llamarlo de otro modo), parece limitarse a una especie de confrontación estilística.

Cabría buscar algún paralelismo con la Weissenhof (figura 54) en cuanto que ambas parecen querer erigirse con las categorías de lo emblemático; así las dos cuentan con los arquitectos más significativos del momento. Pero mientras en Stuttgart a todos ellos les unía una misma voluntad y todos ellos parecían querer demostrar las mismas premisas, en Venecia, el «muestrario» trataría de reflejar la variedad de opciones y sospecho que en esa unión de todas ellas subyacía un velado intento de encontrar algún camino válido dentro de ese «mare-magnum» de opciones de lo posmoderno.

Al final, lo cierto es que no pasó de ser «la calle de la moda» y esto lo subrayo con el carácter más peyorativo que quiera encontrársele por cuando supone una banalización de aquellos aspectos más esenciales de la arquitectura.

Y tal vez el logro, lo positivo, de la experiencia, estribe en evidenciar

lo que de trivialización encierran muchas de esas posturas que en su pretendido eclecticismo no hacen sino relegar a arquitecturas de cartón, la propia Arquitectura.

No se trata aquí de descalificar este juego de la Bienal de Venecia. Todo lo contrario. Su licitud es un hecho, máxime si sirvió para que la propia cultura arquitectónica se mirase en un espejo. Espejo en el que con claridad extrema aparecen reflejados aquellos síntomas característicos ya de lo posmoderno:

«... La presencia —o la nostalgia del pasado», ciertos intentos de recuperar «el lenguaje» como valor en sí mismo, la crítica a lo moderno y algo de esperanza, en su propia configuración (una calle), de volver a contemplar logros pretéritos de la ciudad, como elementos que aún han de sernos válidos.

Pero de todas las propuestas que configuran «La Strada», hay una particularmente significativa desde mi punto de vista.

Me refiero a esa especie de «Stoa», de Hans Hollein donde aparece como una columna más, la propuesta para el Chicago Tribune de su paisano Adolf Loos. (Figura 91).

Casi sesenta años separan a ambas y las dos parecen acusar la misma situación, no creo además, que la actitud de H. Hollein se limite a ser un homenaje a Loos. Como tampoco creo que la adopción de la famosa columna sea casual.

Hollein no sólo retoma en su juego la idea de Loos, sino que entra en el mismo género de equívoco.

Si en 1922 la elección de una columna como elemento formalizador de un rascacielos podía general multitud de especulaciones por cuanto encerraba de insólito en lo que dábamos en llamar cierta «agresión a la escala», el elegir un rascacielos como elemento columna vuelve a entrar en el mismo juego y parece querer apuntar a los mismos lugares en esa actitud cuando menos, heterodoxa.

Hollein con esa propuesta, en el fondo no hace sino cerrar un paréntesis, volver al principio.

Sin pretender establecer argumentaciones forzadas, es utilizar la historia remota y la reciente con el mismo fin. En este caso, su «trozo» de calle.

Si la Strada Novissima se trataba de un juego, H. Hollein lo asume y su respuesta, divertida quizá, incluye muchas reflexiones y especulaciones extensibles a los derroteros de la actual cultura arquitectónica.

Aquí, si que no podremos negar, cuanto de «metafórico» encierra su propuesta. Y precisamente por lo que la experiencia tiene de «divertimen-

to», se me antoja lícito, el entrar en esos mecanismos que trascienden el ámbito de la arquitectura y parecen situarse a caballo entre ésta y otras disciplinas. Algo efectivamente hay en ella de «literario» o de «pictórico». Pero a diferencia de las consideraciones hechas aquí sobre la filosofía del grupo Site, se enuncia como un juego crítico y no con la categoría de respuesta generalizable.

Se trata, en todo caso, de la utilización de un modo de operar, que como ya hemos visto, poco tiene de nuevo, aunque aún mucho tenga de válido.

En suma, nos encontramos con que la capacidad crítica del surrealismo se convierte en un factor de acusada actualidad. Actualidad por cuanto la arquitectura se sume en un cúmulo de contradicciones y la crítica adquiere en él, un valor prioritario.

Así, consciente o inconscientemente, retoma, de aquellos modos de proceder que como el surrealismo ahondaron en el papel de la crítica y en sus métodos, todo aquello que en su peculiar situación pueda serle útil.

Un objetivo fundamental de la arquitectura actual deberá ser en cualquier caso, el esclarecimiento de su propia situación y es ahí donde la crítica se configura como necesaria por cuanto supone un intento de dibujar con precisión los errores cometidos. De este modo es como se establece esa relación entre muchos métodos surrealistas y muchos de los objetivos de la arquitectura más reciente.

NOTAS AL CAPITULO IV

- 1.—«... Es bien sabido que algunos períodos creadores de gran poesía no conocieron la crítica escrita, y que en otros de crítica abundante la poesía ha sido inferior; este hecho ha sugerido a muchos una antítesis entre lo crítico y lo creador, entre edades críticas y edades creadoras; a menudo se ha dicho que la crítica florece en los períodos de escasa lozanía creadora, y a ello se debe el que inevitablemente se califiquen de «alejandrianas» las edades críticas».
T. S. Eliot, «Función de la poesía y función de la crítica».
S. Barral. Barcelona, 1968, págs. 33-34.
- 2.—Rainer María Rilke, «Cartas a un joven poeta».
Alianza. Madrid, 1980, pág. 39.
- 3.—En realidad, un «tratado» de arquitectura por su propia esencia, suele sostener en sus afirmaciones una postura crítica hacia otras manera de entender el hecho arquitectónico. Los ejemplos serían numerosos. Ver «Precis des leçons d'architecture», JNL Durand; «Osservazioni elementare sul costruire», H. Tessenov. F. Angeli Editore. Milán, 1974.
- 4.—Paolo Portoghesi, «Después de la arquitectura moderna».
G. Gili. Barcelona, 1981.
- 5.—Italo Calvino, «Las ciudades invisibles».
Ediciones Minotauro. Buenos Aires, 1972.
- 6.—Simón Marchán, «La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo».
G. Gili. Barcelona, 1982.
- 7.—V.V.A.A., «Rational Architecture rationelle».
Archives d'Architecture moderne. Bruselas, 1978.
- 8.—A.D. Profiles n.º 11 «Surrealism». 1978.
- 9.—Ver Gustav René Hocke, «El manierismo en el arte europeo. De 1520 a 1650 y en le actual».
Guadarrama. Madrid, 1961, pág. 311.
- 10.—Ver «Fantastic cities», Peter Inch's voyage through the surrealist city in history».
A.D. Profiles, obra citada.
- 11.—El origen europeo de la ciudad soñada procede de la Alemania de la Edad Media.
Ver Werner Müller, «Die Heilige Stadt». Stuttgart, 1961.
- 12.—«La città richiede di essere letta come un libro». Lino Gabellone «L'oggetto surrealista. Il testo, la città, L'oggetto in Bretón».
Einaudi Editore Torino, 1977, pág. 49.
- 13.—Italo Calvino, obra citada, pág. 35.
- 14.—«Books like Breton's «Nadja» tell more truths about cities than any town planning report, and surrealist paintings include several dream cities», Peter Inch, obra citada.
- 15.—Ver Domus 481-1961.
Ver «Superstudio 1966-1982 Storie, figure, architettura».
V.V.A.A. Electa Editrice 1982. Florencia.
- 16.—«Tra il 1969 e il 70 abbiamo elaborato un discorso al limite sulle possibilità dell'architettura come mezzo critico. Iniziando al usare sistematicamente la «demonstratio per Absurdum» abbiamo prodotto un modello architettonico di urbanizzazioni totali col titolo «Il Monumento Continuo».
«Il monumento continuo 1969. Un modello di urbanizzazione totale».
De «superstudio...», obra citada.
- 17.—Obra citada.
- 18.—«Rational...», obra citada.
- 19.—«Relation correcte entre monuments (edifices publics) et le tissu urbain anonyme (edifices d'usage privé)».
L. K., obra citada. Bernard Huet. «Petit Manifeste», pág. 54.
- 20.—Obra citada. Bernard Huet, «Petit Manifeste», pág. 54.
- 21.—Cabría otra lectura: la actitud imparable del «arquitecto» sumido en alguna elucubración, mientras en el exterior se asiste a algo parecido a la destrucción de la arquitectura.

- 22.-Cementerio de Módena, la Escuela de Broni de Aldo Rossi. El cementerio del País Vasco, de M. Garay y José Ignacio Linazasoro o la Escuela de Zarauz.
- 23.-V.V.A.A., «Rational...», obra citada, págs. 176 y 205.
- 24.-«La fin de l'architecture» (Le 6^eme ordre).
- 25.-Ver Juan Antonio Ramírez, «La ciudad surrealista». De «El surrealismo», V.V.A.A. Cátedra. Madrid, 1983.
Y Juan Antonio Ramírez, «Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas». Alianza. Madrid, 1983.
- 26.-Sólo a título de anécdota recordaré el mecanismo mediante el cual al abrir algunas ventanas de «el capricho» se oyen repicar campanas en distintos tonos, alojadas en algún lugar oculto de la estructura del edificio.
- 27.-Efectivamente, la lectura que hace Bretón de la «Place Dauphine», por ejemplo, mucho tiene que ver con ciertas interpretaciones posmodernas. Recordar las reflexiones de Charles Jencks en «El lenguaje de la arquitectura posmoderna» (G. Gili. Barcelona) y el valor simbólico que extrae de algunas analogías entre determinadas arquitecturas y formas naturales incluso del organismo humano.
Dice Bretón refiriéndose a la «Place Dauphine»...
«... Hoy me cuesta admitir, que otra gente al aventurarse antes que yo hacía la Place Dauphine por el Pont-Neuf, no se sintiera atenazada por el aspecto de su configuración triangular, por lo demás levemente curvilínea, y por la cisura que la bisecta en dos espacios arbolados. Se trata sin lugar a error del sexo de París que se dibuja bajo esas frondas umbrías. Su vello sigue ardiendo a veces mucho, por el suplicio de los Templarios que se consumó el 13 de marzo de 1313 y que para algunos ha influido con fuerza en el destino revolucionario de la ciudad».
Recogido por Durozoi-Lecherbonnier en «El surrealismo», Guadarrama. Madrid, 1974, pág. 82, por Juan Antonio Ramírez en «La ciudad surrealista», obra citada, pág. 76 y por Lino Gabellone en «L'oggetto...», obra citada, pág. 64-65.
- 28.-André Bretón, «Nadja». Gallimard. París, 1964.
- 29.-Francisco Aranda, «El surrealismo español». Ed. Lumen, 1980, pág. 56.
- 30.-Conferencia pronunciada el 18 de abril de 1925 en Madrid. Residencia de estudiantes.
Un año antes de que Le Corbusier publicase «Los cinco puntos de una nueva arquitectura».
- 31.-Juan Antonio Ramírez, «La ciudad...», obra citada, pág. 72.
- 32.-Son numerosos los escritos que hacen referencia en sentido peyorativo a muchas de las obras del «racionalismo». A título de muestra extraído aquí un párrafo de Bretón que manifiesta claramente ese sentir:
«... En París, en el pabellón suizo, de la ciudad universitaria, construcción que exteriormente obedece a cuantas características de racionalismo y sequedad cabe exigir en los últimos años, puesto que es obra de Le Corbusier».
A. Bretón, «Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista» (1935), de «Manifiesto del surrealismo». Guadarrama, Barcelona, 1980, pág. 283.
Citado por J. A. Ramírez, obra citada, pág. 73.
- 33.-Interpretación que explicaría algunos puntos de vista ya mencionados aquí, tendentes a identificar Kitch y surrealismo.
- 34.-Adolf Loos, «Ornamento y delito y otros escritos». G. Gili, Barcelona, 1972.
Citada por José Ignacio Linazasoro en «El proyecto clásico en arquitectura». G. Gili. Barcelona, 1981, pág. 107.

- 35.-Gjörgj Lukács, «Estética». Grijalbo. Barcelona, 1965.
- 36.-André Bretón: «Situación surrealista del objeto...», de «Manifiesto del surrealismo», obra citada, pág. 283.
- 37.-En el terreno de la literatura podrían establecerse reflexiones similares. Desde el punto de inflexión que supone el «Ulises», de J. Joyce, hasta las últimas posiciones de la literatura universal (recordar los últimos éxitos de Vargas Llosa, M. Yourcenar, U. Eco, etc.) hay un largo camino que parece reflejar el mismo estado de ideas.
- 38.-Ver A. D. Profiles n.º 20, «Roma Interrotta», «Arquitectura» n.º 214, septiembre-octubre 1978.
- 39.-Ver nota 19 del capítulo I.
- 40.-De la memoria de Aldo Rossi de su propuesta para Roma Interrota. «Revista arquitectura», n.º 214, pág. 17-26.
- 41.-Piero Sartogo Memoria de la propuesta para Roma Interrota. Arquitectura, obra citada, pág. 16.
- 42.-A. D., obra citada, pág. 45. Arquitectura, obra citada, pág. 10.
- 43.-«Sur certaines possibilites d'embellissement irrationnel d'une ville» (12 mars 1933).
Questions:
Doit-on conserver, déplacer, modifier, transformer au supprimer:
1.-L'Arc de Triomphe. 2.-L'Obelisque. 3.-La Tour Eiffel. 4.-La Tour de Saint Jacques. 5.-La statue de Jeanne-d'Arc (rue Rivoli). 8.-Paris pendant la guerre. 9.-La Defense de Paris en 1870. 10.-la Republique (Place de la Republique). 11.-La colonne Vendome. 12.-Le sacre-coeur. 18.-Le Trocadero. 14.-Le Chevalier de la Barre. 15.-Le lion de Bel-fort. 16.-L'Opera. 17.-Les Invalides. 18.-Le Palais de Justice. 19.-La sainte-chapelle. 20.-La Chabanais. 21.-Notre-Dame. 22.-La Nationale. 23.-La statue de Clemenceau. 26.-Le Pantheon. 27.-La statue d'Henri IV. 28.-La statue de Victor Hugo. 29.-La statue de Louis XIV. 30.-La gare de l'Est. 31.-La statue de Camille Desmoulins.
Responses:
(solo las citadas en el texto)
Tristan Tzara: (...) 16.-Y installer le Jardin zoologique section des singes et des Kangourous. Remplacer le decor extérieur par des squelettes. Sur le perron, la reproduction en acier d'une bicyclette aussi haute que tonte la facade (...)
26.-Le trancher verticalement et eloigner les deux moities de 50 centimetres (...).
Paul Eluard: 2.-L'insérer delicatement dans la fleche de la sainte-chapelle (...). 4.-La courber legerement (...).
André Bretón: 21.-Remplacer les tours par un immense huilier crose en verre, l'un des placons rempli de sang, l'autre de sperme. Le batiment servira d'ecole sexuelle pour les vierges (...).
Arthur Harfaux: (...) 11.-A remplacer par una colonne de mattere molle que s'inclinerait sous le vent (...).
Maurice Henri: (...) 31.-Le pied dans un grand pot de confitures de groseilles. Dans le main, une boîte de sardines (...).
«Le surrealisme au service de la revolution» N.º 6. París, Mayo, 1933, págs. 18-19.
Edición Fascimil J. M. Place Editeur. París, 1976.
- 44.-Alguna de signo «dadá» más que surrealista.
- 45.-«... Les villes out beaucoup souffert de L'horreur de vide. Leurs habitants, pour combattre l'agoraphobie, ont eleve partour des monuments et des statues sans se soucier aucunement de les meter a la vie reelle, quotidienne de l'homme.
Paul Eluard, «L'embellissement de Paris», de «Le surrealisme...» N.º 6, obra citada, págs. 22-23.

ILUSTRACIONES AL CAPITULO IV

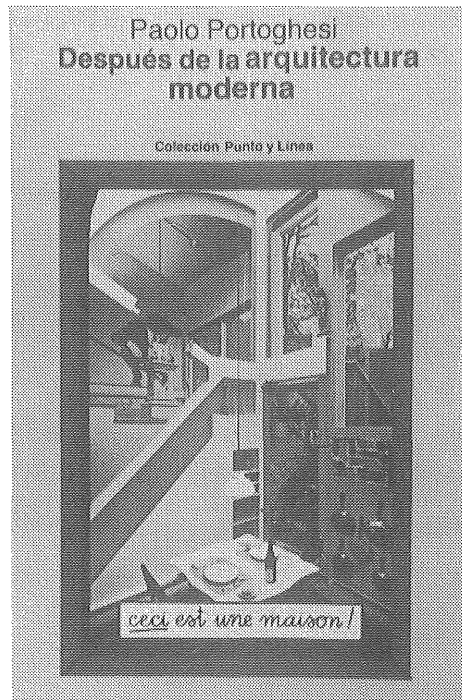


Figura 72.—Portada del libro «Después de la Arquitectura Moderna», P. Portoghesi.

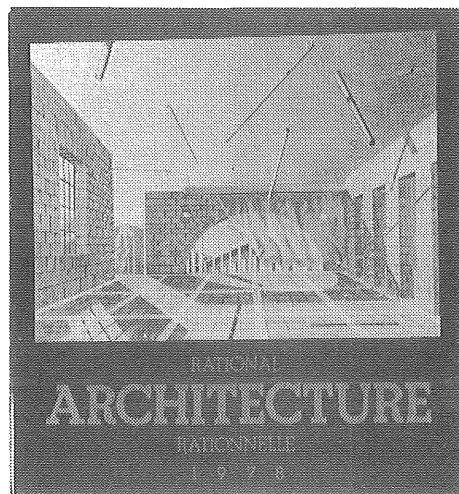
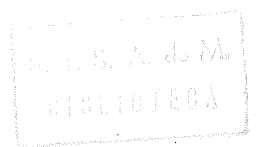


Figura 73.—Portada del libro «Rational Architecture Rationelle», V.V.A.A.



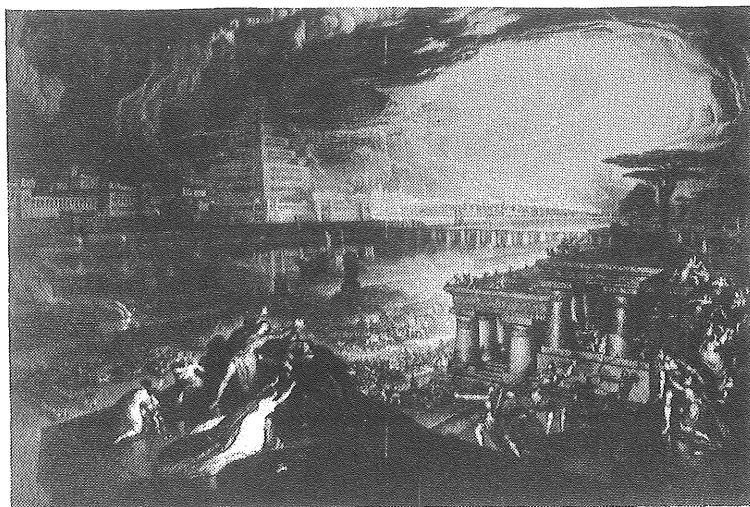


Figura 74.—John Martin.

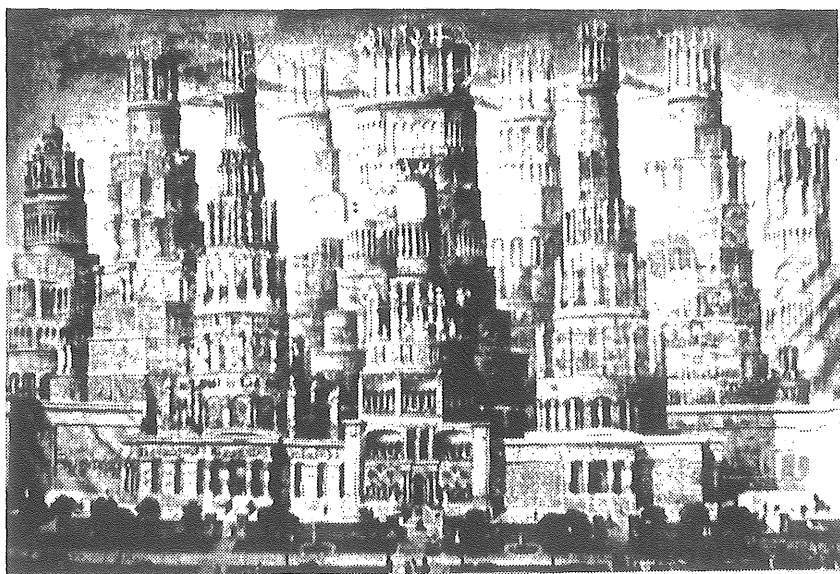


Figura 75.—E. Salisbury Field.

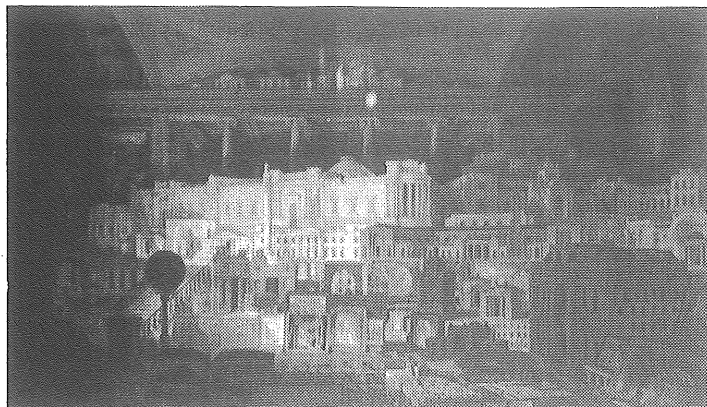


Figura 76.—John Soane.



Figura 77.—P. Delvaux.

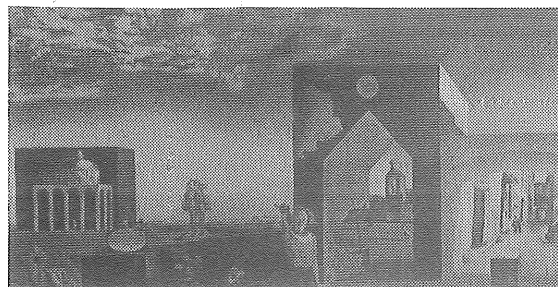


Figura 78.—Dalí.

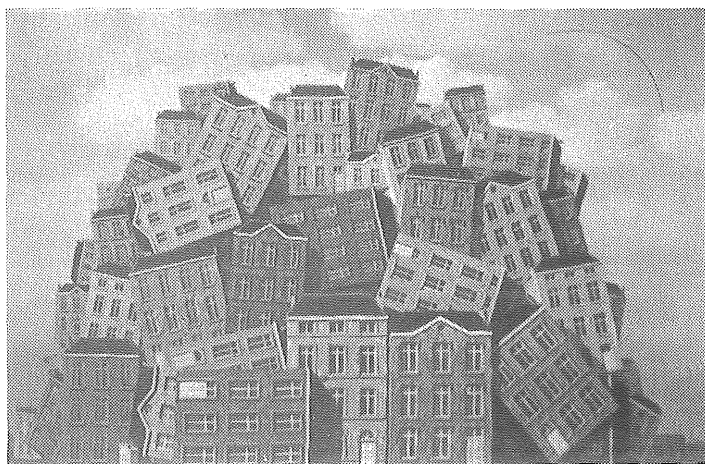


Figura 79.—«La poitrine», René Magritte.

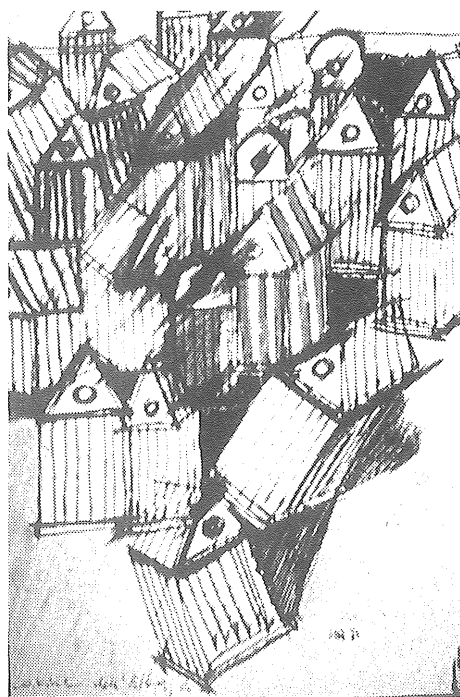


Figura 80.—Dibujo, Aldo Rossi.

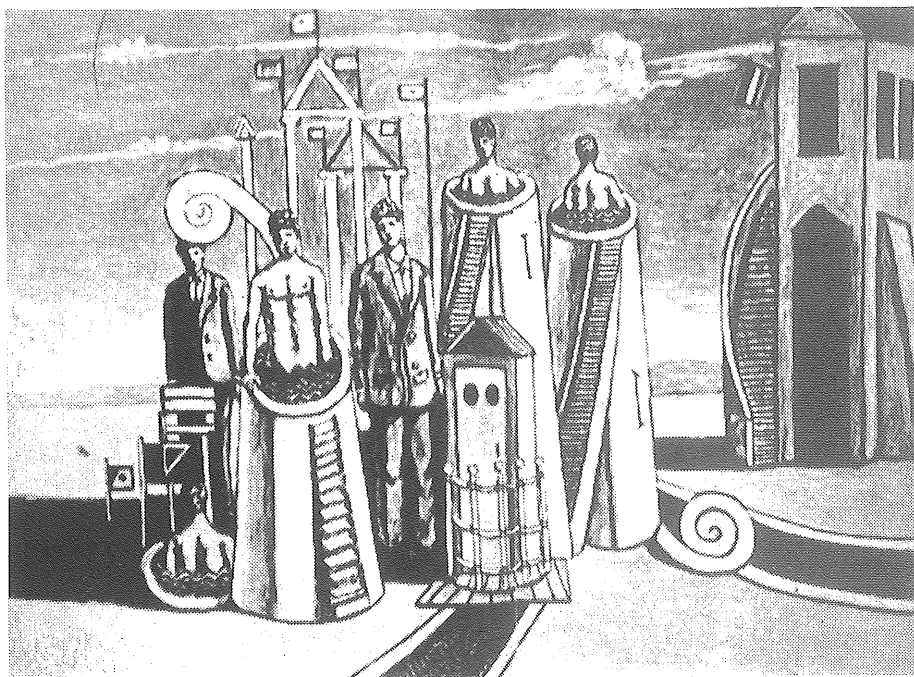


Figura 81.—De Chirico.

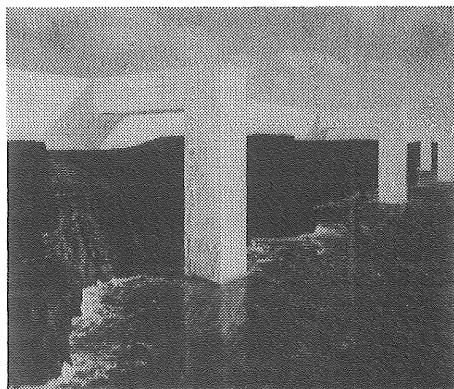


Figura 82.—«El monumento continuo». Superestudio.

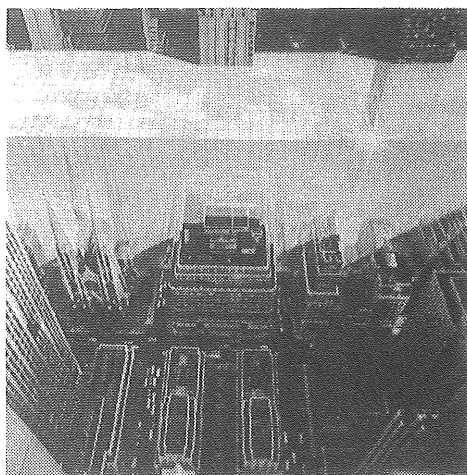


Figura 83.—«El monumento continuo». Superestudio.



Figura 84.—«El sueño del arquitecto». Rita Wolff.

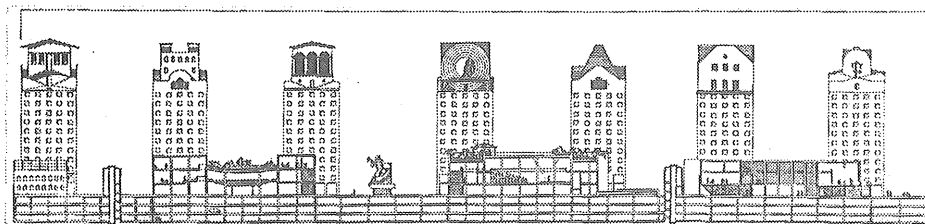


Figura 85.—«Le quartier nord a Bruxelles», G. Busieau, P. Neirinck.

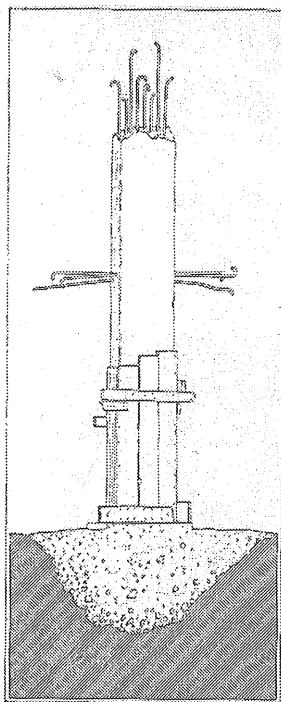


Figura 86.—«La fin de l'architecture (Le 6ème ordre)».

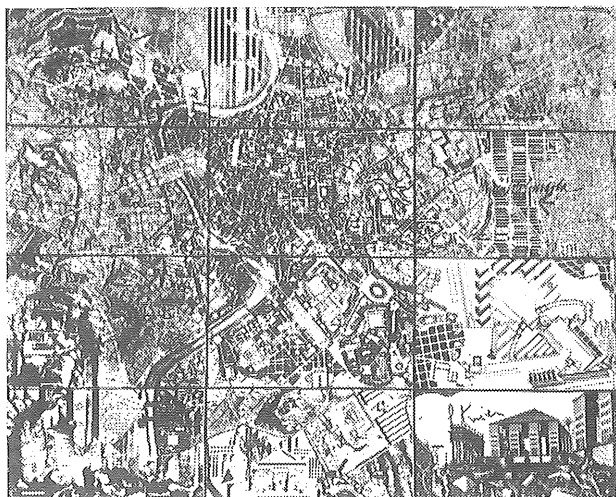


Figura 87.—«Roma Interrotta».

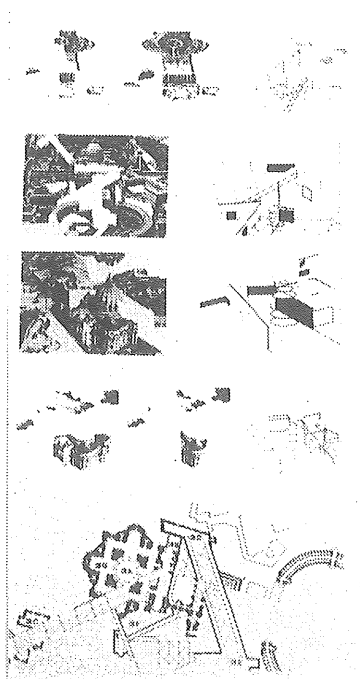


Figura 88.—Propuesta de Piero Sartogo para Roma Interrotta.

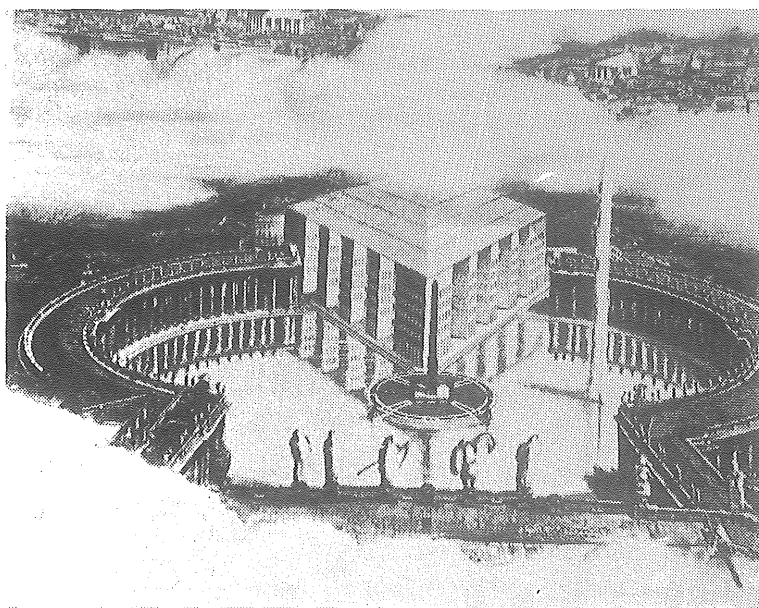


Figura 89.—Propuesta de L. Krier para Roma Interrotta.

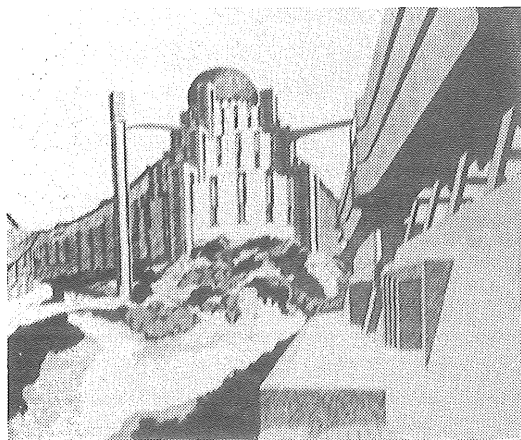


Figura 90.—Propuesta de P. Portoghesi para Roma Interrotta.

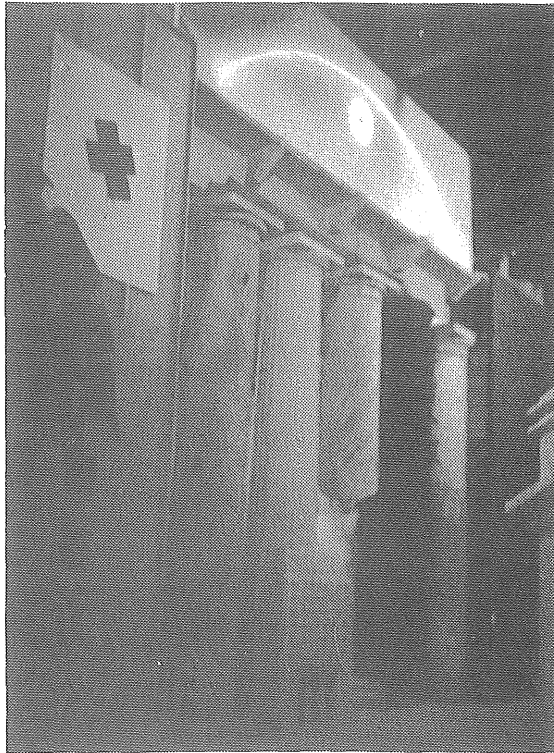
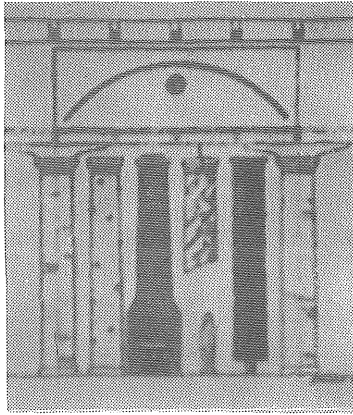


Figura 91.—«Strada Novíssima». Propuesta de Hans Hollein.

CAPITULO V

EPILOGO. LA VIGENCIA DE UNA ACTITUD

Eclecticismo crítico frente a eclecticismo radical.

Eclecticismo crítico frente a eclecticismo radical.

Cabría finalmente el plantearnos algunas preguntas en cuanto a la licitud o no de los «mecanismos» de proyectación que aquí se han venido analizando. El hecho de que su presencia se explique, el hecho de constatar en la coyuntura arquitectónica actual la existencia de no pocos aspectos de claro origen surrealista, no es en modo alguno sinónimo de su validez.

Por otra parte, ya se ha hecho mención aquí de la disparidad de soluciones que en el fondo pueden ser incluidas dentro de este comportamiento.

No sería por tanto éste, lo que deberíamos someter a juicio, del mismo modo que no es la condición de barroca lo que nos haría aceptar o rechazar la columnata de Bernini por ejemplo.

Se trataría en todo caso de reconocer, que dentro del eclecticismo que en el fondo subyace en el abanico de opciones analizado, existen ciertas vías con las que enfrentarnos a la situación en que se sume la cultura arquitectónica en la actualidad.

Ya hemos mencionado aquí el abanico enorme de caminos por donde discurre lo posmoderno que con palabras de Tafuri Navegan entre el «eclecticismo crítico y el puro juego».

Los dos polos de un comportamiento que en cualquier caso parece querer sentar ciertas bases para un futuro que se adivina incierto. Pero son dos polos que difieren entre sí lo suficiente como para que sea lícita la sospecha de que sólo una actitud ponderada y no gratuita, racional y no eufemista, capaz de deslindar, como se adelantó en el Capítulo III, «nostalgias legítimas de romanticismos caducos, críticas con las que establecer nuevas pautas de funcionamiento, de ataques visceralizados, historia y racionalidad de historicismo y pastichismo», pueda dar con la salida a la situación de perplejidad en que la arquitectura parece sumirse.

Opción que deberá, a mi juicio, reconocer en la arquitectura, una disciplina capaz de resolver por sí misma, autónomamente, las contradicciones de que es objeto y en la que no deberían caber ni aquellas obsesiones por lo novedoso ni anquilosamientos en el pasado, sino actitudes encaminadas a retomar de la historia, incluida la de ayer mismo, aquellos aspectos cuyo análisis profundo nos arroje luz con la que dar frente a una situación incierta.

Opción identificable con lo que podríamos llamar «eclecticismo racional». Eclecticismo, por cuanto debe constituir:

«... un mecanismo de adecuación a temas arquitectónicos nuevos, de todo un bagaje cultural precedente»⁽¹⁾

Racional; por cuanto muchos de los problemas de la modernidad, siguen teniendo aún vigencia, y por cuanto debe encerrar aún de crítica.

Y son estas claves las que, entiendo, dan validez a muchos de los vectores del proceder surrealista aunque pueda resultar paradójico.

Después de todo se inscribirían en aquella «familia espiritual», de los empeñados en resolver ciertas antinomias: Tradición-innovación en el Manierismo, expresionismo-formalismo en el surrealismo, o modernidad-antimodernidad en la arquitectura actual.

Por eso resulta fácil encontrar algo de ese eclecticismo racional en no pocas de las obras del manierismo italiano o del particular renacimiento español.

¿Qué decir de la Sacristía de Jaén, de Andrés de Vandelvira, de la terminación de la Giralda, de Hernán Ruíz, de algunas obras de Gil de Hontañón, de Juan de Nates, incluso de Juan de Herrera?

Muchas veces se ha reparado ya en la cualidad de «telón» de la fachada principal de El Escorial⁽²⁾, y reflexiones similares podríamos hacer acerca de la concepción ya familiar de la cubierta que parece remitirse a arquitecturas lejanas, o de la particular bóveda plana del coro con escasos preceden-

tes en algún castillo medieval, o descendiendo al detalle, la singular solución al encuentro de la escalera principal del patio de los Evangelistas con el claustro. No son sino soluciones que bucean en la historia sin particulares complejos, y en donde no importa que se den cita junto a soluciones del todo ortodoxas como la misma formalización del Patio de los Evangelistas.

Son modos de proceder que en el fondo sintonizan con otros aquí analizados y que emparentan entre sí en aquellos aspectos más profundos; en su realidad supraestilística.

El mismo templete del patio de los Evangelistas, guarda paralelismos curiosos con el de S. Pietro in Montorio, precisamente en los extremos más heterodoxos como la «inútil» balaustrada que corona a ambos.

Modos de proceder que aún perteneciendo a la misma familia, se sitúan frente a aquellos que no reparan sino en cuanto a trivial encierre la historia, que encuentran en los «estilos» no la síntesis de un determinado comportamiento, sino el código efímero de una moda.

Postura identificable con lo que hemos venido llamando, el eclecticismo radical.

El abanico es lo suficientemente complejo como para que sea difícil deslindar dónde empieza uno y acaba otro, e incluso con frecuencia habrá que reconocer que es un problema de sensibilidad, pero en todo caso los lugares hacia donde apuntan se sitúan en mundos diferentes. Es la distancia que separaba Bomarzo de la Biblioteca Laurenciana; o por qué no, del Campidoglio de Miguel Angel⁽³⁾.

El surrealismo, así, explica, a mi juicio, muchos de los vectores por donde parecen discurrir las últimas arquitecturas.

Y sus métodos, entendidos no como una salida únicamente compositiva, que nos llevaría incluso al «chiste», sino rescatando de ellos cuanto de profundo puedan llegar a tener, asumiéndolos tanto en el análisis como en el propio proyecto, demuestran la vigencia que tienen dentro de esa opción que hemos dado en llamar eclecticismo crítico o eclecticismo racional.

Vigencia puesta de manifiesto ya, en la propia capacidad de los surrealistas de intuir, e incluso de dar salida a muchos de los problemas que aún siguen planteados.

Puede que haya quien piense que tal opción no es sino retomar del surrealismo los aspectos tengenciales; que la esencia del surrealismo era precisamente su capacidad de escándalo, de provocación⁽⁴⁾; y puede que ello sea cierto, al menos para el «Movimiento surrealista», pero no encuentro ilicitud en retomar de él aquellos aspectos que la situación nos demande, aunque no fuesen los más significativos. Después de todo, a la vuelta de

tanto intento de manifestar la condición de «modernidad», de tanta propuesta justificada únicamente por su capacidad de subrayar una determinada novedad, ya nada parece ni siquiera inquietarnos, por lo que dudo que tuviese demasiado sentido reincidir en aquel juego ahora.

No es por tanto este trabajo, un intento de reivindicar «las vanguardias» como filosofía de un proceder ⁽⁵⁾, sino en todo caso y porque también son historia, retomar de ellas muchos extremos que entiendo, aún tienen vigencia.

No podían obedecer a la casualidad muchos de los ejemplos aquí expuestos de las últimas arquitecturas.

Como en el manierismo, como en De Chirico, como en el propio surrealismo, la cultura arquitectónica se halla sumida en la tarea de buscar una salida a las dos opciones antitéticas que tiene planteadas ⁽⁶⁾.

Salida que difícilmente podía dejar de evocar en sus métodos, los métodos manieristas, o los surrealistas que al fin y al cabo sintonizan en una onda muy parecida.

En definitiva, habrá que reconocer en el proceder surrealista, cierta capacidad para salir al paso de situaciones conflictivas, así como algo más que un comportamiento teñido de irracionalidad.

Comportamiento que en la situación en que se halla la cultura arquitectónica, demuestra su validez bajo más de un punto de vista y que aunque pueda resultar paradójico remite a un aspecto del que la arquitectura se halla necesitada: lo que en lenguaje coloquial se ha dado en llamar simple y llanamente, SENTIDO COMUN.

NOTAS AL CAPITULO V

- 1.-J. I. Linazasoro, «El eclecticismo de Andrés de Vandelvira y la Sacristía de Jaén».
- 2.-F. Chueca, «Casas reales en monasterios y conventos españoles». Xarait. Madrid 1982.
- 3.-Ver Han Sedlmajr, «Epocas y obras artísticas». Volumen I. «Miguel Angel. El área capitolina». Rialp. Madrid, 1965.
- 4.-Tampoco creo que «ése» fuese un aspecto esencial del surrealismo, sino en todo caso un método con el que acercarse a aquel objetivo último de «transformar el mundo».
- 5.-Ver M. Tafuri, «La sfera e il labirinto. Da Piranesi agli anni 70». Einaudi. Torino.
- 6.-Ver Capítulo II: «El contradictorio empeño de oponerse radicalmente por un lado a lo Moderno y heredar de él ciertos elementos sobre los que poder evolucionar por otro».

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn
«El dadá y el surrealismo»
Barcelona. Labor, 1975
- ALEXANDRIAN, Sarane
«Man Ray»
Filipacchi. París, 1973
«L'art surrealiste»
F. Hazan, París, 1969
- ARANDA, Francisco
«El surrealismo español»
Lumen. Barcelona, 1981
- ARAGON, Louis
«Oeuvres Complètes»
París. Club du livre. Diderot, 1976
- ARGAN, Giulio Carlo
«El pasado en el presente», V.V.A.A.
«El revival»
G. Gili. Barcelona, 1977
«La arquitectura barroca en Italia»
Nueva Visión. Buenos Aires, 1979
«Borromini»
Xarait. Madrid, 1980
«El cincuecento italiano y el Idealismo»
colaboración en «El Arte y el hombre», René Huyge
Planeta. Barcelona, 1966
- AYMONINO, Carlo
«El significado de las ciudades»
Blume. Madrid, 1981
«Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna»
G. Gili. Barcelona, 1972
- BARILLI, Renato
«De Chirico e il recupero del museo»,
de «Studi sul surrealismo», V.V.A.A.
- BENEVOLO, Leonardo
«Historia de la arquitectura contemporánea»
G. Gili. Barcelona, 1977
«Historia de la arquitectura del Renacimiento»
G. Gili. Barcelona, 1981
- BRETON, André
«Nadja»
Gallimard. París, 1964
«Manifiestos del surrealismo»
Guadarrama. Barcelona, 1980
Y Louis Aragón
«Surrealismo contra realismo socialista»
Tusquets. Barcelona, 1973
«El surrealismo. Puntos de vista»
Barral. Barcelona, 1972
- BUÑUEL, Luis
«Mi último suspiro»
Plaza y Janés. Barcelona, 1982
- CALVINO, Italo
«Las ciudades invisibles»
Minotauro. Buenos Aires, 1974

- CANO, José Luis
«Un día de luna de miel con Gala en Torremolinos»
Diario EL PAIS, 6 de agosto de 1982
- CAPITEL, Antón
«La arquitectura de Luis Moya-Blanco»
COAM. Madrid, 1982
«La pintura de Giorgio de Chirico y la Arquitectura del siglo XX»
R.N. Arquitectura. Septiembre-octubre 1978. N.º 214
- DI CARLO, Gian Carlo
Ponencia para la U.I.A. Madrid, 1975
- CHUECA, Fernando
«Casas reales en monasterios y conventos españoles»
Xarait. Madrid, 1982
- COLLINS, George R.
«Fantastic Architecture»
London, 1980
- COLLINS, Peter
«Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)»
G. Gili. Barcelona, 1973
- COLONNA, Francesco
«Hypherotomachia Poliphili»
Murcia, 1981. Edición original Venecia, 1499
- CORTAZAR, Julio
«La vuelta al día en ochenta mundos»
Siglo XXI. Madrid, 1980
- CROCE, Benedetto
«Estética»
Nueva Visión. Buenos Aires, 1969
- DAVAL, Jean-Luc
«Journal des avant-gardes. Les annés vingt-les annés trente»
Skira. Geneve, 1980
- DORFLES, Gillo
«Il surrealismo e il Kitsch» de «Studi sul surrealismo»
V.V.A.A.
- D'ORS, Eugenio
«Lo barroco»
Aguilar. Madrid, 1964
- DUCHAMP, Marcel
«Escritos. Duchamp du signe»
G. Gili. Barcelona, 1978
- DUPLESSIS, Yves
«El surrealismo»
Barcelona, Imprenta Hispano Americana, 1953
- DURAND, J. N. L.
«Lecciones de arquitectura»
Pronaos. Madrid, 1981
- DUROZOL-LECHERBONNIER
«El surrealismo»
Guadarrama. Madrid, 1974
- ELIOT, T. Stearns
«Función de la poesía y función de la crítica»
Seix Barral. Barcelona, 1968
- FOCILLON, Henri
«Giovanni Battista Piranesi»

- París, 1918
«La vida de las formas»
Xarait. Madrid, 1983
- FREUD, Sigmund
«El psicoanálisis del Arte»
Alianza. Madrid, 1978
- FROMM, Erich
«Marx y su concepto del hombre»
F. C. Económica. México, 1981
- FOUCAULT, Michel
«Esto no es pipa. Ensayo sobre Magritte»
Anagrama. Barcelona, 1981
- GABELLONE, Lino
«L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'eggetto in Breton»
Einaudi. Torino, 1977
- GAUNT, William
«Los surrealistas»
Labor. Barcelona, 1974
- GIEDION, Sigfrid
«Espacio, tiempo y arquitectura»
Dossat, Madrid, 1980
- GRASSI, Giorgio
«La arquitectura como oficio»
G. Gili. Barcelona, 1980
- HAUSER, Arnold
«Historia social de la literatura y el arte»
Guadarrama. Madrid, 1969
«Orígenes de la literatura y el arte modernos»
Guadarrama. Madrid, 1974
«Conversaciones con Lukács»
Guadarrama. Madrid, 1979
- HOCKE, G. René
«El manierismo en el arte europeo. De 1520 a 1650 y en el actual»
Guadarrama. Madrid, 1961
- HUYGHE, René
«El arte y el hombre»
Planeta. Barcelona, 1966
- INCH, Peter
«fantastic cities. Peter Inch's voyage trough the surrealist city in history»
A. D. Profiles n.º 11, 1978
- JACQUIOT, Aline
«Quatre siècle du surrealisme»
Club Français du livre. París, 1973
- JENCKS, Charles
«El lenguaje de la arquitectura posmoderna»
G. Gili. Barcelona, 1981
- JUNG, Carl G.
«El hombre y sus símbolos»
Aguilar. Madrid, 1979
- KAUFMANN, Emil
«La arquitectura de la Ilustración»
G. Gili. Barcelona, 1974
«Trois architectes révolutionnaires»
Sadg. París, 1978

- KUBLER, George
«La obra de El Escorial»
Alianza. Madrid, 1983
- LANZA TOMASI, G.
«Erik Satie e la musica del Surrealismo»
de «studi sul surrealismo»
- LARKIN, David
«Arte fantástico»
Jucar. Madrid, 1973
«Magritte»
Jucar. Madrid, 1973
- LAUTREMONT, conde de (Isidore Ducasse)
«Cantos de Maldoror»
Guadarrama. Barcelona, 1982
- LEINER, Jackeline
«Les Chevaliers du Graal au service de Marx»
en «Le surréalisme au service de la révolution»
J. M. Place. París, 1976
- LIFSCHITZ, Mijail
«La filosofía del arte en Karl Marx»
Fontanera. Barcelona, 1982
- LINAZASORO, J. Ignacio
«Permanencias y arquitectura urbana»
G. Gili. Barcelona, 1978
«El proyecto clásico en arquitectura»
G. Gili. Barcelona, 1981
«El eclecticismo crítico de Andrés de Vandelvira y la Sacristía de Jaén»
Revista Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos
Octubre 1983, n.º 71
- LOOS, Adolf
«Ornamento y delito»
G. Gili. Barcelona, 1972
- LUKACS, György
«Estética»
Grijalbo. Barcelona, 1965
- MARCHAN, Simon
«La estética e la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo»
G. Gili. Barcelona, 1982
«La concición posmoderna de la arquitectura»
Universidad de Valladolid. Valladolid, 1982
«Escritos de arte de vanguardia»
en colaboración con Calvo, González
Madrid, Turner, 1978
- MARX, Karl
«Manuscritos económicos filosóficos»
en «Marx y su concepto del hombre». E. Fromm
F. C. Económicas. México, 1981
- MENNA, Filiberto
«La trahison des images»
de «studi sul surrealismo», V.A.A.A.
- MONEO, Rafael
«Prólogo a «La arquitectura de Luis Moya Blanco»
A. Capitel. COAM. Madrid, 1982
- MOYA, Luis

- Escritos inéditos 1981
 «El código expresivo en la arquitectura moderna»
 Universidad de Navarra. Pamplona, 1971
 «Sobre el sentido de la arquitectura clásica»
 de «tres conferencias de arquitectura»
 COAM. Madrid, 1978
- MULLER, Werner
 «Die Heilige Stadt»
 Stuttgart, 1961
- NATHAN R., Ernesto
 «Esperienza dell'architettura», 1958
 de «Arquitectura Racional», V.A.A.A.
- NORBERG-SCHULZ, Christian
 «Arquitectura barroca»
 Aguilar. Madrid, 1979
- PEHNT, Wolfgang
 «La arquitectura expresionista»
 G. Gili. Barcelona, 1975
- PERNIOLA, Mario
 «La trasgresione del surrealismo»
 de «Studi sul surrealismo», V.V.A.A.
- PONTEN, Josef
 «Architektur die nicht gebaut wurde»
 Sttutgart, 1925
- PICON, Gaetan
 «Le journal du surralisme»
 Skira. Geneve, 1976
- PORTOGHESI, Paolo
 «Después de la arquitectura moderna»
 G. Gili. Barcelona, 1981
- QUATREMETRE DE QUINCY
 «Dictionaire de l'architecture»
 París, 1832
- RAMIREZ, Juan A.
 «Las ciudades ilusorias» de «El surrealismo», V.V.A.A.
 Alianza. Madrid, 1983
 «Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas»
 Alianza. Madrid, 1983
- REVISTAS
 R. N. Arquitectura. Arquitectura
 COAM. Madrid
 Arquitecturas Bis
 Barcelona
 A.D. Profiles n.º 11
 A.D. Architectural design 52, 1982
 «Classicism is not a style»
 «La revolution surrealiste»
 1924-1929
 Ed. Place. París, 1975
 «Le surrealisme au service de la revolution»
 1930-1933
 E. Place. París, 1976
- RILKE, Rainer M.
 «Cartas a un joven poeta»

- Alianza. Madrid, 1980
- ROSSI, Aldo
 «La arquitectura de la ciudad»
 G. Gili. Barcelona, 1971
 «Para una arquitectura de tendencia»
 G. Gili. Barcelona, 1977
- ROWE, Colin
 «Manierismo, arquitectura y otros escritos»
 G. Gili. Barcelona, 1978
- RUBIN, William
 «De Chirico et la modenite»
 Catálogo Giorgio de Chirico. Centre Georges Pompidou
 París, 1983
- SCHLEMMER, Oskar
 «Manifiesto de la primera exposición de las Bauhaus en Weimar»
 de «La Bauhaus». Hans., Wingler
- SCHNNEDE, Uwe
 René Magritte»
 Labor. Madrid, 1978
- SCOTT, Jonathan
 «Piranesi»
 Academy St. Martin's. London, 1975
- SEDLMAYR, Hans
 «Epocas y obras artísticas»
 Rialp. Madrid, 1965
- SIMSON, Otto von
 «La catedral gótica»
 Alianza. Madrid, 1982
- SOLA MORALES, Ignacio
 «De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición
 Beaux-Arts»
 R. N. Arquitectura, n.º 243, 1983.
- SUMMERSON, John
 «El lenguaje clásico de la arquitectura»
 G. Gili. Barcelona, 1978
- TAFURI, Manfredo
 «Teorías e historia de la arquitectura»
 Laia. Barcelona, 1973
 «La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70»
 Einaudi. Torino, 1980
 «Retórica y experimentalismo»
 Universidad de Sevilla. Sevilla, 1978
 «La arquitectura del Humanismo»
 Xarait. Madrid, 1978
- TESSENOW, Henri
 «Osservazioni elementare sul costruire»
 F. Angeli. Milán, 1974
- TORCZYNER, Harry
 «Magritte»
 Blume. Barcelona, 1978
- VENTURI, Robert
 «Complejidad y contradicción en la arquitectura»
 G. Gili. Barcelona, 1978
- V.V.A.A.

- «Arquitectura racional»
Alianza Madrid, 1979
- «Rational Architecture Rationelle»
A. A. Moderne. Bruxelles, 1978
- «Les realismes»
Catálogo exposición. Centre Georges Pompidou. París
- «De Chirico»
Catálogo exposición. Centre G. Pompidou. París, 1983
- «Studi sul surrealismo»
Officina Editore. Roma, 1977
- «Superestudio»
Electa. Firenze, 1982
- «Clasicismo nórdico. 1910-1930»
Catálogo exposición MOPU. Madrid, 1983
- «El surrealismo» corrol. Bonet Correa
Alianza. Madrid, 1983
- «La revolución surrealista a través de André Bretón»
- WAINE, Andrews
«Architecture in New York. A Photographic history»
New York, 1973
- WINGLER, Hans
«La Bauhaus»
G. Gili. Barcelona, 1980
- WITTKOWER, Rudolf
«Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo»
G. Gili. Barcelona, 1979
- WOLFFLIN, Heinrich
«Renacimiento y Barroco»
Comunicación. Madrid, 1977
- ZEVI, Bruno
«SITE. la arquitectura como arte»
G. Gili. Barcelona, 1982.

RELACION DE ILUSTRACIONES

CAPITULO I

- 1.-Vivienda de Facteur Cheval.
- 2.-Vivienda de Facteur Cheval.
- 3.-«Ceci n'est pas une pipe», 1928-1929 Magritte
- 4.-El cuarto de escucha I. 1953. Magritte.
- 5.-«Los valores personales». 1952. Magritte.
- 6.-«La tarjeta postal». 1960. Magritte.
- 7.-«El modelo rojo». Magritte.
- 8.-«La clave de los campos». Magritte.
- 9.-«La espera». Man Ray.
- 10.-Donde se fabrican los lápices. Man Ray.
- 11.-Dibujo por Antonio de Meer y Juan C. Arnuncio. 1973.
- 12.-Dibujo por Antonio de Meer. 1973.
- 13.-Dibujo por Antonio de Meer. 1973.
- 14.-Dibujo por Antonio de Meer. 1973.
- 15.-Dibujo por Antonio de Meer. 1973.
- 16.-Dibujo por Antonio de Meer. 1973.
- 17.-Dibujo por Juan Carlos Arnuncio. 1973.
- 18.-Alfabeto arquitectónico. Johan David Steingruber.
- 19.-Alfabeto arquitectónico. Johan David Steingruber.
- 20.-Alfabeto arquitectónico. Johan David Steingruber.
- 21.-Alfabeto arquitectónico. Johan David Steingruber.
- 22.-«El espejo falso». Magritte.
- 23.-Teatro de Besançon. Vista del interior. C. N. Ledoux.
- 24.-Grabado de «las cárceles». G. B. Piranesi.
- 25.-Página de «Parere sull'architettura». G. B. Piranesi.
- 26.-Portada de osservazioni sopra la lettre de M. Mariette. G. B. Piranesi.
- 27.-Lámina XX «della magnificenza ed architettura de Romani». G. B. Piranesi.

CAPITULO II

- 28.-«Estación Montparnasse». 1914. G. De Chirico.
- 29.-«El enigma de un día». G. De Chirico.
- 30.-Fábrica de cementos EL CANGREJO. Olazagutía. Navarra.
- 31.-Escuela de Broni. Aldo Rossi.
- 32.-Cripta del «sueño». Luis Moya.
- 33.-Pirámide del «sueño». Luis Moya.
- 34.-Arco del Triunfo del «sueño». Luis Moya.
- 35.-Proyecto «Cruz del Valle de los Caídos». L. Moya, E. Huidobro, M. Thomas.
- 36.-Universidad Laboral de Gijón. Planta. Luis Moya.
- 37.-Proyecto «Cruz del Valle de los Caídos». F. Cabrero.
- 38.-Proyecto «Cruz del Valle de los Caídos». F. Cabrero.
- 39.-Palacio de la Civilización del EUR.
- 40.-Proyecto de Monumento en Karachi. F. Cabrero.
- 41.-Claustro de Santa María della Pace. Roma. Bramante.
- 42.-Claustro de Sant'Ambrosio. Milán. Bramante.
- 43.-Planura de S. Pietro in Montorio (de Serlio). Bramante.
- 44.-S. Pietro in Montorio. Templete. Bramante.
- 45.-Entrada Biblioteca Laurenciana. Florencia. Miguel Angel.
- 46.-Palacio del Té. Mantua. Julio Romano.
- 47.-Palacio del Té. Mantua. Julio Romano.
- 48.-Bosque Sagrado de Bomarzo (casa inclinada).
- 49.-Bosque Sagrado de Bomarzo.

CAPITULO III

- 50.-Dibujos. Poelzig.
- 51.-Maqueta para un monumento. H. Obrist.
- 52.-Maqueta para un monumento a la III Internacional. Tatlin.
- 53.-Página de «Bauhaus» 2/3 2.º año 1928. «Visión esquemática del campo de enseñanza. El hombre».
- 54.-Weissenhof. Stuttgart. Pintura de Reinhold Nägele. 1927.
- 55.-Proyecto para la reconstrucción del centro de Milán. De Finetti.
- 56.-Centro de Aprilia.
- 57.-Puesto de salchichas.
- 58.-Anexo casa Benacerraf. Princeton. Michael Graves.
- 59.-Plaza de Italia. Charles Moore.
- 60.-Plaza de Milán. G. De Chirico.
- 61.-Edificio para Best. Grupo Site.
- 62.-Edificio para Best. Grupo Site.
- 63.-Edificio para Best. Grupo Site.
- 64.-Edificio para Best. Grupo Site.
- 65.-Local comercial en «Madison Avenue». Grupo Site.
- 66.-Ghost Parking Lot. Grupo Site.
- 67.-Casa Rastro. Kazumasu Yamashita.
- 68.-Carta de Harry Torczyner. René Magritte.
- 69.-Escuela de Fuenterrabía. Guipúzcoa. M. Garay y J. I. Linazasoro.
- 70.-Viviendas en Mendigorriá. Navarra. M. Garay. J. I. Linazasoro.
- 71.-Capilla del Bosque G. Asplund.

CAPITULO IV

- 72.-Portada del libro «Después de la arquitectura moderna». P. Portoghesi.
- 73.-Portada del libro «Rational architectur Rationelle». V.V.A.A.
- 74.-John Martin.
- 75.-E. Salisbury Field.
- 76.-John Soane.
- 77.-P. Delvaux.
- 78.-Dalí.
- 79.-«La poitrine». René Magritte.
- 80.-Dibujo. Aldo Rossi.
- 81.-De Chirico.
- 82.-«El monumento continuo». Superestudio.
- 83.-«El monumento continuo». Superestudio.
- 84.-«El sueño del arquitecto». Rita Wolf.
- 85.-«La Quartier nord a Bruxelles». G. Busieau, P. Neirinck.
- 86.-«La fin de l'architercture (le 6 ème ordre)».
- 87.-«Roma Interrotta».
- 88.-Propuesta de Piero Sartogo para Roma Interrotta.
- 89.-Propuesta de L. Krier para Roma Interrotta.
- 90.-Propuesta de P. Portoghesi para Roma Interrotta.
- 91.-«Strada Novissima». Propuesta de Hans Hollein.